جمهورية مصر العربية
هيئة الآثار المصرية
قطاع المتاحف

دراسات آثارية إسلامية

المجلد الأول

١٩٧٨



القاهرة
الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية
١٩٨٢

جمهورية مصر العربية
هيئة الآثار المصرية
قطاع المتاحف

دراسات آثارية إسلامية

المجلد الأول
١٩٧٨



القاهرة
الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية
١٩٨٢

هيئة تحرير المجلة

المراسلات ترســـل الى سكرتير التحرير :

متحف الفن الاســلامى ـــ ميدان أحمد مــاهر ـــ باب الخلق ـــ القــاهرة

تصدير

ظلت فكرة اصـدار مجلة للآثار الاسلامية تتـردد دون خطوة عملية الى أن كان عام ١٩٧٨ وناقشـت الفكرة مع السـيد عبد الرءوف على يوسف مدير عام متحف الفن الاسـلامى واتفقنا على اصـدار المجلـة تحت عنـوان ((دراسـات اثرية اسلامية)) ودخل ذلك حيز التنفيذ بموافقة السـيد فيكتور جرجس رئيس هيئـة الآثـار بالانابة فى ذلك الوقت .

ولما كان عام ١٩٧٨ يقع مع العيد الخامس والسـبعين لانشـاء المبنى الحالى لمتحف الفن الاسلامى فقد رأيتها مناسبة طيبة أن يصدر عدد هذه المجلة الأول تمجيدا لهـذا المتحف ولتاريخ من تتابعوا على رئاسـة المتحـف . ثم آثرت أن أفرد لذلك عددا تفصيليا يكون ملحقا لهذا العدد وبه تبتدأ سـلسـلة ملاحق هذه المجلة والدعوة مفتوحة للحصول على معلومات أو صور فى هذا الصـدد .

ومجلة دراسـات اثرية اسـلامية كما يدل عنوانها هدفها نشر الدراسات الاسلامية تاريخية كانت أو فى المجـال الاثرى بمعناه الواسـع من حفائر وترميم وصيانة ..... ومن هنا أصـبح لزاما على البعثات الاثرية تقديم تقرير عما تقوم به من حفائر وأعمال فى أرض مصر وترحب المجلة الى جانب ذلك بنشر مقالات الباحثين والدارسين فى مختلف أنحاء العالم. كما سيفرد بالمجلة ابتداء من الجزء الثالث قسـما للجديـد من المطبوعات لتقريظ كل ما تتلقاه مكتبـة المتحف أو مكتبات الهيئـة على سـبيل النقد العلمى فى هـذا المجـال.

أمل يحدونى أن يكون لهذه المجلة استمرار ونجاحا وشكرا لكل من يسهم فى ذلك .

مدير عام قطاع المتاحف
د . ضياء أبو غازى

تحريرا فى ١٩٨٠/٤/٣٠

الفهـرس

بسم الله الرحمن الرحيم

دراسة فى الفخار المصرى : (١) قوارير النفط (يتبع)

بقلم : عبد الرءوف على يوسف

نقصر حديثنا فى هذا المقال على نوع من الأوانى الفخارية اصطلح أغلب الباحثين على تسميته بجلل النفط أو قوارير النفط ، والقصد من هذا المقال هو نشر أهم القطع التى عثر عليها فى حفائر الفسطاط الموجودة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة والتعليق عليها لالقاء مزيد من الضوء على هذه الأوانى واستعمالاتها ٠

ومن أشمل البحوث الحديثة التى تناولت هذا الموضوع دراسة الأستاذ محمد أبو الفرج العش التى نشرها فى مجلة «الحوليات السورية» بدمشق سنة ١٩٦٠م (١) ٠ والبحث الذى نشره المرحوم الدكتور ريتشارد اتينجهاوزن (R. Ettinghausen) بعنوان « استعمالات الأوانى المخروطية الشكل فى الشرق الاسلامى » فى « صحيفة دراسات الشرق الأدنى » بجامعة شيكاغو سنة ١٩٦٥م(٢)٠

ونستطيع أن نقسم مجموعة متحف الفن الاسلامى الى ثلاثة مجموعات هى :

المجموعة الأولى : طينتها سوداء صلبة متماسكة تشبه طينات بواتق صهر المواد المعدنية ، وهى ثقيلة الوزن وسميكة الجدار ، ويبلغ سمكه حوالى ١ سم أو أكثر قليلا ٠

والمجموعة الثانية :طينتها من النوع السابق ويغطى ظاهرها طلاء زجاجى ملون باللونين الأخضر أو الأزرق ،وتتراوح الطلاءات الخضراء بين الأخضر الزيتونى والأخضر الزيتى القاتم ، والطلاءات الزرقاء بين الأزرق الباهت والأزرق الفيروزى والأزرق الداكن (الكوبلت) ٠

والمجموعة الثالثة : طينتها مصفرة تميل الى الاخضرار وهى صلبة متماسكة ثقيلة الوزن أيضا، وسميكة الجدار ربما أسمك من المجموعتين الأوليين ، ويبلغ سمك الجدار حوالى ١/٢ سم ٠

وتتميز أحجام المجموعة الأولى والثانية بأن معظمها متوسط الحجم يتناسب مع قبضة اليد ، ويبلغ طولها حوالى ١٣سم وعرضها ٩سم فى المتوسط وذلك فيما عدا بعض القطع ذات الحجم الكبير مثل القطعة (رقم سجل ١٣٩٢٦ ـ شكل) فيبلغ قطرها ١٧ سم ، والقطعة (رقم سجل ٩٠١٦ ـ شكل ١٩) ويبلغ قطرها ١٨ سم ٠

---

(١) « الفخار غير المطلى فى المتحف الوطنى بدمشق » الحوليات السورية جـ ١٠ ، ص ١٥٠ ـ ١٥٤

(2) The uses of sphero-Conical Vessels in the Muslim East, Journal of Near Eastern Studies P. 218–299.

وتتنوع أشكال قطع المجموعة الأولى فنجد منها جللا كروية رمانية الشكل لهـا رقبة قصيرة (رقم سجل ١٧٨٠ – شكل ١) أو يكون جزؤها الأسفل كروى الشكل وجزؤها العلوى به استطالة ويضيق الى أعلا لينتهى بفوهة تقوم على رقبة قصيرة ويشبه هذا النوع فى شكله هيئة البلاص ٠ (رقم سجل ٧٠٢ – شكل ٢) ٠ ونوع آخـر من الجلل نجد فى بدنه استطالة ويبلغ أقصى عرضه عنـد الوسط تقريبا ، ثم يضيق الى أسفل ، ويشبه فى شكله هيئـة الزير (رقم سجـل ١٩١٢١/١ – شكل ٣) ٠

وأكثر الأشكال شيوعا هو الشكل المخروطى ، ويكون جزؤه العريض الى أعلى وطرفه المسلوب الى أسفل (أرقام سجل : ٧٠٨ ، ١٩١٢١/١ ، ٣٩٠٠ – شكل ٤) ٠

ونجد بعض الجلل ذات قيعـان مقببة من أسفلها ، وأبدانها أسطوانية تقريبـا تزينها فى بعض القطع من الخارج حليات بشكل حلقات بارزة متوازية (رقم سجل ١٩١٢١/١٠ – شكل ٥) ٠ ويشبه هذا النوع فى شكله الى حد ما أشكال أوانى الخـزف الاسـلامى المعروفة باســم البارللو (Albarello) والتى تؤرخ معظمها بما بين القرنين الثانى عشر والرابع عشر الميلاديين ٠

ومن الأشكال المتميزة لهذه المجموعة الأولى جلل أبدانها بهيئة قرص مستدير أكثر سمكا فى الوسط ، وينتهى من أسفله بنقطة ارتكاز تقابلها من أعلا رقبة قصيرة ، وتكون حافة القرص أحيانا مسننة (رقما سـجل ١٣٩٢٥ ، ١٩١٢١/١٣ –شكل ٦ أ ، ب) ٠ ويساعد هذا الشكل على قذف الجلة باليد الى مسافة بعيدة ٠

وتمتاز جلل المجموعة الثانية بأنها كلها من النوع المخروطى الشكل السابق وصفه فى المجموعة الأولى (أرقام سجل : ٢٧٣٣ ، ٣٦٨١ – أشكال ٧ ، ٨ ، ٢٠) ٠

أما المجموعة الثالثة فأحجام قطعها أكبر من المجموعتين السابقتين عادة ، حيث تبلغ مقاساتها حوالى ١٥ سم طولا ، ١٢ سم عرضا ٠ كذلك نجد بعض القطع ذات الحجم الكبير مثل القطعة (رقم سجل ١٣٩٢٦) ، ويبلغ طولها ١٧ سم وعرضها ١٣ سم ٠ وأشكال هذه المجموعة معظمها كروية فى أعلا البدن ومخروطية الشكل فى أسـفلها (أرقـام سـجل ٣ و ١٢ و ١٩١٢٠/١٣ أشكال ٢٩ ، ٣٥) ٠

ويخلو ظاهر بعض أنواع المجموعة الأولى من الزخارف (أشكال ١ – ٤) ، ويزخرفا لنوع المخروطى الشكل من هذه المجموعة غالبا زخرفة مضغوطة فى القالب بهيئة أشكال لوزية تشبه قشر السمك تغطى سطحها الخارجى أو تملأ مناطق مثلثة طولية تمتد رأسيا بطول البدن محددة من الجانبين بخط غائر على جلل تحمل اسم « نجم » ، أو مناطق محددة بثلاثة خطوط غائرة تكون شريطين بارزين على كلا الجانبين وذلك فى جلتين احداهما تحمل اسم «يوسف» والثانية تحمل اسم «ابن البستانى» (أشكال ٤ ، ٩ – ١٢) ٠

ويزخرف البدن فى احدى القطع رقم سجل ٤٦٥٨) شريطان متكسران بشـــكل (Zigzag) يليهما على أسفل البدن أشكال معينات كبيرة بها استطالة ، تملؤها زخرفة قشر السمك السـابق ذكرها أو وريدات ذات ثمان وريقات على التبادل ومجموعات من ثلاث دوائر صغيرة مرتبة فى وضع هرمى ، والزخارف منفذة هنا أيضـا بأسـلوب الضغط فى القـالب ٠ وعلى احـدى الجلل (رقم سجل ٢٣٦٦٦ شكل ١٤) نجد أعلى البدن فيهـا يزخرفه اطـار من مثلثات متجاورة تملؤها نفس الزخرفة اللوزية الشكل، ويتبادل مع هذه المثلثات مناطق مثلثة خالية من الزخارف يتوسط كلا منها

شكل معين صغير مكون من أربعة عناصر لوزية صغيرة مماثلة ٠ ونجد على هذه الجلة فى ثلاثة مواضع اسم « شرف الدين » مختوما داخل مستطيل صغير (شكل ١٥) ٠ ونجد مثل هذه الزخارف على جلة أخرى تحمل اسم « نجم » (شكل ١٦) ٠

وتشبه هذه الأشرطة المتكسرة والتى تؤلف أشكال معينات ، تشبه شكل شبكة تحيط ببدن الجلة ، ويتضح ذلك فى بقية الجلة الكبيرة الحجم (شكل ١٧) ٠

حيث نجد أشكال المعينات تكاد تكون متساوية الأضلاع فى الجزء العلوى بينما نجدها فى أسفل الجلة بها استطالة، أى ذات قطرين مختلفين فى الطول لتناسب الجزء المخروطى لأسفل الجلة٠ وتبدو الزخرفة بهذا الشكل شديدة الشبه بشكل شبكة من الخيوط محتبكة على بدن الجلة ٠ ونجد أصلا لهذه الزخرفة فى الجلة (رقم ١٣٩٢٢ شكل ١٨) حيث تحيط ببدنها شبكة من الخيوط تكون أشكال معينات ٠ ونجد أيضا مثل هذا التصميم الزخرفى فى بعض جلل المجموعة الثالثة (رقم سجل ١٣٤٦٤ شكل ٢٣) ، وعلى أسفل الجلتين (رقمى سجل ١٩١١٩/١ ، ١٩١٢٠/١٢ ــ شكل ٢٤ ، ٢٥) ٠

كذلك نلاحظ فى تقسيم سطح بعض جلل المجموعة الأولى الى مناطق مثلثة طولية وذلك بخطوط غائرة تكون أشرطة رفيعة كما سبق أن رأينا ، نلاحظ أن هذا التصميم الزخرفى يشير الى عملية احاطة البدن بخيوط طولية تجمع عند رقبة الجلة حيث نجد فى هذا الموضع حزا دائريا غائرا (شكل ٤ ، ٩ ، ١٠) ٠ كذلك نجد ترديدا لهذا التصميم الزخرفى فى شكل بدن الجلة المفصص طوليا من قطع المجموعة الثالثة (رقم سجل ١٩١٢٠/١٣ شكل ٣٥ أ) هذا وتمثل الزخارف الهندسية الدقيقة التى تغطى ظاهر الجزء المتبقى من الجلة (رقم سجل ٩٠١٦ ــ شكل ١٩) تمثل نموذجا فريدا فى زخرفة هذا النوع من الجلل ٠

كذلك نجد جلل المجموعة الثانية مزخرفة بنفس الأساليب الفنية فى التشكيل والزخارف كما فى قطع المجموعة الأولى (أشكال ٧ ، ٨) ولكننا نلاحظ فى بعض القطع أن الطلاء الزجاجى لكثافته قد طمس بعض تفاصيل الزخارف البارزة (رقم سجل ٢٧٣٣ ــ شكل ٧) ٠ ومن زخارف هذه المجموعة زخرفة لوزية بارزة تغطى ظاهر البدن (شكل ٢٠ ، ٢١) فضلا عن دوائر وأشكال بيضاوية غائرة مضغوطة بأصابع الخزاف (شكل ٢٢) ٠

وتمتاز زخارف المجموعة الثالثة بأن منها زخارف كبيرة البروز وهى أيضا منفذة بضغطها فى القالب عادة ، ونجد من هذه الزخارف رسوم طواويس رشيقة ينتهى ذيلها بشكل زهرة منفذة بالبارز كل منها داخل دائرة صغيرة (رقم سجل ١٩١٢٠/٧ شكل ٢٦ ، ٢٧) وكذلك نجد شكل حيتين بدناهما مجدولان بشكل عقدة ورأساهما متواجهان ، مكررا ثلاث مرات على أعلا بدن احدى القطع ، وتفصل بين الزخارف على هذه القطعة ثلاثة أضلاع بارزة تزخرف جانبيها خطوط غائرة مائلة ومتوازنة تجعلها تشبه شكل سمكة مبسطة (رقم سجل ١٩١٢٠/١ شكل ٢٨) ٠

أما الزخارف النباتية فنجد فى بعض القطع جامات كبيرة بيضية أو لوزية الشكل كبيرة البروز ينتهى طرفاها بشكل شرفة أو ورقة نباتية ثلاثية ، وبداخل الجامة بالبارز أيضا ورقة ثلاثية مشابهة تنتهى أيضا بشكل شرفة وذلك بالغائر ويحيط بها بالبارز نصفا مروحتين نخيليتين مرسومتان بأسلوب رشيق متطور لتعطى للجامة شكلها البيضى أو الكمثرى (شكل ٢٧) ٠ هذا فضلا عن وريدات

سداسية أو ثمانية الأوراق داخل دوائر صــغيرةونجد فى بعض القطع مجموعة من دوائر صغيرة غائرة موزعة حول الدائرة التى تضم الوريدة فتعطيهاشكل زهرة كبيرة أو ميدالية مستديرة .

ولدينـــا من الأشــكال الهندســية شــكل نجمة سداسية كبيرةالبروز تملؤها أشرطة متوازية ومتقاطعة بشكل مضفور أو رسم طاووس أو نحوه (شكل ٢٩ ، ٤٤) .

كذلك نجد أشكالا لوزية مرتبة فى صفوفدائرية متوازية أو منثورة فى الأرضية بينالزخارف (شكل ٢٥) كما تزخرف الجزء الأسفل لبعضالجلل أشكال معينات مستطيلة محـددة بخطوط محزوزة (شكل ٢٤ ، ٢٥) كذلك توجد أختــامصغيرة بأشكال هندسية بهيئة مثلث أو معين أو مسدس أو شكل خماسى أو دائرة تضم زخارف نباتية أو كتابات (شكل ٣٠ ، ٣١) .

هذا فضلا عن زخرفة تتألف من ثلاث دوائرصغيرة مرتبة فى شكل هرمى (شكل ٢٥ ، ٣٠) . ونجد على احدى القطع (رقم سجل ١١/١٩١٢٠–شكل ٣٢) بقية عقود مستديرة وبالأرضية دوائر صغيرة بكل منها هيئة شــمس وفى بعض هــذهالدوائر نجد زخرفة تتألف من خطين متعــامدين فى الوسط بشكل صليبى يقسم الدائرة الى أربعةأقسام ويتوسط كلا منها نقطة . .

هذا وتضيف الكتابات على مجموعة متحف لفن الاســلامى من الجلل مزيدا من الضــوء على صانعى هذا النوع من الأوانى وبعض من صنعتهم . فنعرف من الكتابات على بعض قطع المجموعة الأولى عدة أسماء منها اسم « نجم » على ثلاث جلل (أرقام سجل ١٢٩ ، ٧٠٨ – شــكل ٩ ، ١٦) نراه بارزا بالضغط فى ختم صغير مستدير بخط نسخى كبير الحروف ، ونجد على الأسم علامتين للتشكيل هما الفتحة فوق حرف النون والســكون فوق حرف الجيم (شكل ١١) .

والاسم الثانى هو اسم « يوسف » نجــدهمنفذا بنفس الأسلوب داخل ختم بيضى الشــكل على أسفل الجلة (رقم سجل ١/١٩١٢١ شكل١٢).

والاسم الثالث يمكن قراءته «ابن البستانى»مع تجاوز بسيط فى أسنان بعض الحروف، وذلك بخط نسخى جميل عليه بعض علامات الشكل ،نجده بالبارز أيضا داخل مستطيل صغير علىأسفل الجلة (رقم سجل ٣٩٠٠ – شكل ١٠) .

كذلك أضافت حفائر مركز البحوث الأمريكى بالقاهرة بمنطقــة الفســطاط (٣) الى مجموعات متحف الفن الاسلامى بالقاهرة احدى الجلل تحمل اســم « شرف الدين » مكتــوبا فى كلمتين تعلو احداهما الأخرى ، داخل جامة صــغيرة مستطيلة ومكررا فى ثلاثة مواضع متقابلة على أسفل البدن (رقم سجل ٢٣٦٦٦ – شكل ١٤ ، ١٥) .

ونرجح أنهذه الأسماء الأربعة هىأسماء صناعهذه الجلل، واسم «نجم» هو أشهر هذه الأسماء . ونجده على جلل مشابهة فى مجموعة المتحف الوطنى بدمشق (٤) وغيره من المتاحف (٥) أما اسم

---

(٣) حفائر موسم سنة ١٩٦٦ (رقم سجل 46 — 4 — 66) حيث قرأ الاسم بالسجل « شرف الابوانى » ، وصحة قراءة الكلمة الثانية هى (الدين) .

(٤) محمد أبو الفرج العش : الفخار غير المطلى ، المرجع السابق ص ١٧٤

(٥) يحتفــظ متحف كوبنهاجن بالدانيمارك بقطعتين برقمى سجل 7C13, 2A20 ، حفائر حماه (المرجع السابق) ص ٣٠١ ، ويضم متحف بناكى بأثينا قطعة غير منشورة رقم سجل 14227 .

Riis, Poulsen : Hama 1957 P 278, 301 Fig.1050.

« يوسف » فقد عثر فى حفائر مدينة حماه بالشام على جلتين عليهما اسمه (رقما سجل 6 B 618 ، 4 C 753 (٦) (شكل ٣٣) ولكننا نلاحظ أن هذين المثالين ينتميان الى المجموعة الثالثة ذات العجينة المصفرة باخضرار وذات الزخارف المختومة والبارزة . وبينما نلاحظ أن أسلوب الخط النسخى متشابه فى قطعة متحف الفن الاسلامى (شكل ١٢) والقطعة التى عثر عليها فى حماه (شكل ٣٣و٤٦) مع فروق طفيفة ربما يمكن أن تعزى الى أن الاسم فى القطعة الأولى نقش فى ختم بيضى الشكل بينما نجده فى القطعة الثانية داخل ختم مستدير، الا أن اختلاف أسلوب الزخرفة فى الجلتين يجعل من العسير نسبتهما الى صانع واحد .

أما الاسمان الآخران وهما «ابن البستانى» و «شرف الدين » فلا نعرف لهما أمثلة أخرى سوى جلتى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ويرجح أنهما أيضا اسما صانعين .

هذا ونلاحظ تشابه الأسلوب الفنى عند « نجم » أشهر صناع الجلل من المجموعة الأولى ، وعند زملائه « شرف الدين » و « يوسف » و « ابن البستانى » فنجد على جلته (رقم سجل – شكل ١٦)(٧) زخرفة تشبه قشر السمك، تتألف من وحدات صغيرة لوزية الشكل ، منفذة بالختم ومرتبة فى أسطر مائلة متوازية ، تؤلف شكل مثلثات كبيرة على أعلا البدن ، ويترك أسفل بدن الجلة خاليا من الزخارف . ويتوسط الزوايا الكبيرة فى أسفل المثلثات زخرفة تتألف من ثلاث أو أربع وحدات لوزية صغيرة ، مرتبة بشكل مثلث أو معين صغير . ونجد على أسفل الجلة اسم الصانع داخل أختام صغيرة مستديرة ، مكررا فى ثلاثة مواضع . ويشبه هذا الأسلوب الزخرفى كل الشبه أسلوب زخرفة الجلة التى تحمل اسم الصانع « شرف الدين » كما سبق أن ذكرنا كما تشبه أيضا أسلوب الزخرفة على الجلة الأخرى التى تحيط ببدنها شبكة من الحبال (شكل ١٨) .

ويضم المتحف البريطانى جلة من نفس النوع الأول وعليها زخارف مماثلة كما سبق بهيئة مثلثات كبيرة على أعلى البدن (رقم سجل (88,6-11,3) شكل ١٣أ ، ب . ونجد على أسفل بدنها ثلاثة أختام مربعة الشكل تقريبا ، بها كلمة مقسومة نصفين يمكن أن تقرأ « طرزطى » أو « طرنطى » أو « طرزطبى » . والقراءتان الأوليان يمكن أن تكونا اسما لشخص ينتسب لأحد البلاد : أما القراءة الثالثة فربما تشير الى استعمال الاناء لحفظ مواد طبية . ولا نعرف مثالاً آخر يحمل مثل هذه الكلمة.

أما التصميم الثانى للزخرفة عند « نجم » فهو تصميم المناطق الطولية المثلثة الشكل التى سبقت الاشارة اليها (شكل ٤ ، ٩) ، حيث نجد زخرفة قشر اسمك السابقة تملأ احدى المناطق ، ويجاورها على التبادل منطقة فى أعلاها نفس الزخرفة مرتبة بشكل مثلث ، أسفله ختم مستدير يحوى اسم « نجم » ونجد عدد المناطق الطولية هنا ثمانية مناطق ، ويحدها من الجانبين خط واحد محزوز .

ونجد نفس هذا التصميم الثانى للزخرفة عند «نجم» فى جلتى «يوسف» و «ابن البستانى» (شكل ٤ ، ١٠) . ولكننا نلاحظ أن عدد المناطق الطولية أقل فهى أربعة مناطق فقط ، ويحدها على كل من الجانبين ثلاثة خطوط محزوزة تحصر بينها شريطين بارزين . ونلاحظ أنه يجمع بين الصناع

(٦) حفائر حماة ، المرجع السابق ص ٢٧٨ ، ٣٠٠ شكل ١٠٥١ ، ١٠٥٧ .

(٧) عثر عليها فى حفائر مركز البحوث الأمريكى بالقاهرة بالفسطاط وضمت لمجموعة المتحف .

الأربعة السابق ذكرهم لهذا النوع من جلل المجموعة الأولى – يجمع بينهم كتابة أسمائهم داخل أختام دائرية أو بيضية أو متسطيلات صغيرة على أسفل الجلل • فضلا عن تشابه أسلوب الخط فى كتابة أسمائهم بحروف كبيرة الحجم وعلى بعضها علامات للشكل • هذا فضلا عن أن أحجــام الجلل التى تحمل أسماء هؤلاء الصناع متقــاربة وهى بحجم قبضة اليد ، وعجينتها صلبة متماسكة ثقيلة الوزن ولونها بنى قاتم يصل الى الأسود كما ســبق أن ذكرنا •

ولذا نستطيع مما تقــدم أن نرجع منتجات هؤلاء الصناع ، والأمثلة الأخرى المشابهة من جلل المجموعة الأولى التى تخلو من الكتابة ، نرجعها الى فترة زمنية واحدة وغرض واحــد للاســتعمال • هــذا ولم يسجل العثور على قطع تالفة فى الفرن من نــوع جلل المجمــوعة الأولى لتــؤكد مكــان الصناعة ، سواء فى مصر أو فى الخارج •

ولقد استبعد الأستاذ محمد أبو الفرج العش صحة قراءة كلمة (بحما) على احــدى الجلل من هذا النوع عثر عليها فى حفائر مدينــة « حماه » ومحفوظة الآن بالمتحف الوطنى بدمشــق • وكان الأستاذ « هامر شيمب » قد اقترح هذه القراءة مع بعض التردد (٨) ، كما أشار الأستاذ « ميشيل روجرز » الى هذه الكلمة كدليل على قيام صــناعة هذا النوع من الجلل فى مدينة « حماه » بالرغم من عدم العثور على قطع تالفة أثناء صناعتها (٩) • وقد رجح الأستاذ « العش » قراءة هــذه الكلمــة « نجم » واعتبرها اسما للصانع وهو ما نوافقــه عليــه • وقــد أدى الى هــذا الالتباس على بعض الدارسين ، ما نراه فى هذه الكلمة من ارتفــاع طرف الحرف الأخير وهو « الميم » الى أعلا بشىء من المبالغة ، ولكن خلو الكلمة من حرف «الهاء» فى نهايتها يدل على أنها ليست اسما للمدينة (شكل ١١)• أما الدائرة الصغيرة فوق حرف الجيم فهى علامة السكون •

ولكننا نلاحــظ فى مجموعة متحف الفن الاسلامى بالقاهرة من هذا النوع ، ومصدرها منطقة الفسطاط كما ذكرنا ، نلاحظ تنوعا كبيرا فى أشكال الجــلل ، غير الشــكل المخــروطى الشــائع ، (أشكال ٥ ، ٦ أ ، ب) مما لا نجده فيما عثر عليه بأماكن أخرى خارج مصر • كذلك نجد فى مجموعة المتحف أشكال جلل صغيرة (رقم سجل ١ – ١٩١١٩/٤ – شكل ٣٤) صنعت لعبا للأطفال تقليــدا لأشــكال الجلل الكبيرة ، ولا نعــرف أمثلة مشابهة من مكان آخر • مما يرجح أن مصر ومنطقة الفســطاط على الخصــوص كانت مركزا لصناعة هذه المجموعة من الجلل •

ويؤكد ترجيحنا لاعتبار الأسماء الواردة على هذه الجلل أسماء لصانعيها ، مثــال من المجموعة الثالثة (رقم سجل ١٩١٢٠/١٢ – شكل ٢٥ ، ٣٠) حيث نجد على جانبى الجلة فى أسفلها عبارة «عمل باقى» مكتوبة بخط نسخى جميل منقوط بحروف كبيرة وذلك بالحز ، مما يقطع بأنة صانع الجلة • هذا بالاضافة الى كتابة اسمه منفردا فى أختام صغيرة مسدسة الشكل منثورة بين الزخارف • ونجد نفس العبارة بنفس أســلوب الخط على قطعة أخــرى (رقم ســجل ١٩١٢٠/١٣ – شكل ٣٥ أ) حيث تتوســط البدن كلمة (عمل) ، ويقــابلهــا فى الجانب المواجه جزء من اسم الصــانع عبارة عن حرف « الباء » فى كلمة « باقى » •

ونجد اسم باقى أيضا مكتوبا بخط نسخى منقوط بارزا بالضغط فى أختام صغيرة مسدسة الشكل ، ونلاحظ أن الحرف الأخير من الاسم وهو حرف « الياء » راجع الى اليمين ، وعليه علامات

(٨) محمد أبو الفرج العش الفخار غير المطلى – المرجع السابق ص ١٧٤

(٩) Riis Poulsen Hama ibid P 278, 301 Fig 1050
J M Rogers: Aeolipiles Again p 148 margine No 3

التشكيل ، فنجد علامة الفتحة فوق الباء ، وعلامة الكسرة أسـفل القاف ، وعلامة السـكون فـوق اليـاء (١٠) ٠

وتوجد هذه الأختام المسدسة وبداخلها اسم« باقى » مكتوبا بنفس الأسلوب ، توجد منثورة بالأرضية بين الزخارف البارزة على عديد من الجلل(أرقام سجل : ١ر٣ ، ٦ ، ١٢ ، ١٩١٢٠/١٣ ، ٢٣١٩٧) ٠

ونجد اسما آخر هو « بن ثعلب » على بقيةجلتين تحملان اسم الصانع « باقى » احداهما فى مجموعة المتحف(رقم سجل ١٩١٢٠/٣ ٠شكل٢٩)والقطعة الثانية كانت فى مجموعة الدكتور هنرى أمين عوض بالقاهرة (شكل ٣١) وترى هذا الأسممختوما بالبـارز داخل شـكل معين كبير ، بخـط نسخى جميـل منقوط كبير الحـروف ، بنفسأسـلوب الخط الذى نعرفة فى العصر الأيوبى ٠ ونجد ثلاثة من هذه الأختـام المعينة الشـكل علىأسفل بدن جلة المتحف ، وكان عددهـا الأصـلى أربعة أختـام مرتبة فى وضـع متقابل ٠ ونرجحأن اسم « بن ثعلب » هو اسـم الشـخص الذى صنعت له هاتان الجلتان ٠ ولا نعرف من الجلل العديدة التى تحمل اسم الصانع « باقى » وكلها من نفس نوع المجموعة الثالثة ، والموجـودة فىالعـديد من المتاحف الخاصـة ، غير هاتين الجلتين اللتين تحملان اسم « بن ثعلب » ومصدر القطعتينهو منطقة الفسطاط بمصر ٠

وأسلوب الخط كما ذكرنا ليس فقط فى اسم« بن ثعلب » بل أيضا فى عبارة « عمـل باقى » وفى كتابةاسم « باقى » فى الأختام الصغيرة المسدسة ، مطابق لأسلوب الخط الذى نعرفه فى مصر فى العصر الأيوبى ٠ هذا بالاضافة الى أن أسلوبالزخارف على جلل « باقى » ، وعلى جلة تحمل اسم « بن باقى » بنفس أسلوب الخط داخل ختم كبيربشكل المعين (رقم سجل ١٩١٢٠/٧ شكل٤٣،٢٧) يطابق أسلوب الزخارف الذى نعـرفه فى العصرالأيوبى فى أواخر القرن الثـانى عشر والنصـف الأول من القرن الثالث عشر الميلادين (شكل ٣٧)

ويذكرنا اسم « بن ثعلب » على هاتين الجلتين من الفسطاط بشخصية بارزة فى العصر الأيوبى تحمل نفس الاسم هو الأمير « فخر الدين اسماعيل بن ثعلب » الذى عرفه المقريزى (١١) فى حديثه عن « بستان ابن ثعلب » بقوله : « هو الأمير الكبيرفخر الدين اسماعيل بن ثعلب الجعفرى الزينبى ، أحد أمراء مصر فى أيام الملك العادل سيف الدينأبى بكر بن أيوب وغيره ، وصـاحب المدرسـة الشريفة بجوار درب كركاتة على رأس حارة الجو درية من القاهرة . وهذا الأمير هو صاحب تركيبة القبر الخشبية التى تحمل اسمه والمحفوظة ثلاثة جوانب منها فى متحف الفن اسـلامى بالقـاهرة (برقم سجل ٤٣٧) ، أما الجانب الرابع فمحفوظفى متحف فيكتوريا والبرت بلندن ويحمل تاريخ وفاة هذا الأمير فى سنة ٦١٣هـ (١٢١٦م) (١٢)٠ونلاحظ أن أسلوب الخط على تركيبة القبر يطابق الى حد كبير أسلوب الكتابة علىجلتى باقىويتضح ذلك من مقارنة الكلمات المتماثلة مثل « بن ثعلب » فى المثالين (شكل ٢٩ ، ٣٧) ٠

---

(١٠) أشار الأستاذ اتنجهاوزن أن اسم « باقى » يليـه دائرة صغيرة على احـدى الجلل (المرجع السـابق ص ٢٢٧ سطر ٣٤) ، وتفسير هذهالدائرة الصغيرة هو علامة السكون فوق حرف اليـاء ٠

(١١) المقريزى : الخطط جـ ٢ ص ١١٧ ، طبعة بولاق ٠

(١٢) M Jean David Weill : Bois A Epigraphes Jusqu A L Epoque Mamlouke p 7, 8 pl xxvll—xxlx cat Gen du Musee Arabe du Caire, 1931.

وهنا يبرز تساؤل عن احتمال كون هذا الأمير صاحب جلتى النفط المذكورتين ، والجواب أن هذا احتمال قائم· وما ترجحه الأدلة الفنية السابقة هو أن فترة صناعة هذه المجموعة الثالثة من الجلل تعاصر الفترة التى عاش فيها الأمير ابن ثعلب الذى اشتهر هو وعائلته فى مصر فى العصر الأيوبى ·

هذا ولدينا من الأسماء الأخرى على جلل هذه المجموعة الثالثة اسم « اسحاق » نجـده مســجلا بالبارز بالخط النســخى وعليـه بعض علامات التشكيل ، داخل ختم صغير مسدس على الجلة التى تحمل اسم (بن باقى) (شكل ٤٣) ·

ولعله اسم صاحب الجلة أو الاسم الأول للصانع ، فيكون اسمه كاملا فى الختمين « اسحاق بن باقى » ونجد نفس الاسم « اسحاق » على جزء من أعلى جلة (رقم سجل ١٩١٢٠/٤) نجده مكتوبا بنفس أسلوب الخط ولكن بحجم أكبر داخل جامة كبيرة بارزة بيضــية الشــكل ينتهى طرفاها بشكل شرفة كما سبق أن رأينا ، واتجاه الكتابة من أسفل الى أعلى (شكل ٤٤) ·

ونجد على أسفل جلة أخرى (رقم سجل ١٩١٢٠/٥) داخل جامة بيضية مشــابهة للجــامة السابقة كلمة يمكن قراءتها «غنايم» – مع عدم وجود نقطة على حرف الغين – نجد هذه الكلمة مكتوبة رأسيا من أسفل الجامة الى أعلاها بنفس الأسلوب السابق (شكل ٤٥) · كذلك نجد هذه الكلمة بحجم أصغر داخل مسدس صغير بالأرضية ، هذا بالاضافة الى اسم آخر يمكن قراءته « أبو لغام » داخل ختم مسدس الشكل ، ونلاحظ أن الحرفين الأخيرين من الاسم مكتوبين فى الســطر الثانى لضيق المساحة · ولعل الكلمة الأول هى أحد الأسماء أيضا كالشائع فى كتابات الجلل ، والأرجح أن أحد هذين الاسمين هو اسم الصــانع والثانى هو اسم صاحب الجلة كما سبق أن رأينا ، هذا ولا نعرف أمثلة أخرى لهذين الاسمين · ونلاحظ تشابه الأسلوب الفنى فى جزأى الجلتين الى حد كبير مما يرجح معه أنهما من عمل صانع واحد ·

أما « باقى أشــهر صناع هــذه المجموعة من الجلل من النوع الثالث ، فقد توزعت منتجاته فى عديد من المتاحف والمجموعات الخاصة بالخارج، وتضم مجموعة متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ثمان قطع تحمل توقيعه مصدرها منطقة الفسطاط وبعضها عثر عليه فى الحفائر الحديثة بها (١٣) ، والراجح أن مكان صناعة هــذه الأوانى التى تحمل اسم « باقى » هو مصر لكثرة ما عثر عليــه منهــا فى الفسطاط ولوجود احدى قطع هذه المجموعة (رقم سجل ١٩١٢٠/٢ – شكل ٥٠ أ،ب) التى يرجح أنها قطعة تالفة فى الفرن ·

هذا فضلا عن وجود القطعة التى تحمل اسم « بن باقى » ، والتشابه الكبير فى الأسلوب الفنى وفى زخارف هذه المجموعة مما يرجع صناعتها فى فترة واحدة ومكان واحد ·

ويضم المتحف الوطنى بدمشق بعض جلل تحمل اسم هذا لصانع (١٤) ، كذلك كشــف فى حفائر حماه عن قطعة (رقم سجل GB6 31) تحمل اسمه مكتوبا بحروف نسخية كبيرة منفذة بالحز بنفس أسلوب الخط على قطعتى متحف الفن الاسلامى (رقمى ١٢ ، ١٩١٢٠/١٣ شكل ٣٥،٢٥)، فضــلا عن سبع قطع أخرى تحمل اسمه مختوما داخل أختام صغيرة (١٥) كما سبق أن رأينا فى قطع المتحف · كذلك عثرت البعثة الألمـانية فى حفائر مدينة بعلبك على جلة تحمل اسم « باقى » مختوما داخل ختم صــغير (١٦) ، بالاضــافة الى قطعتين أخريين من نفس أسلوبه (١٧) ·

(١٣) حفائر مركز البحوث الامريكى بالفسطاط · رقم سجل ٢٣١٩٧) ·
(١٤) محمد أبو الفرج العش : الفخار غير المطلى ، المرجع السابق ص ١٧٤ ·
(١٥) حفائر حماه (المرجع السابق) ص ٢٧٨ ، ٣٠٠ ، شكل ١١١ د ·
(١٦) فردريك زاره : حفائر بعلبك ، ص ٢٣ ، القطعه رقم سجل (98.1.3365) شكل ٦٧ رقم ٦
(١٧) المرجع السابق ، ص ٢٣ ، شكل ٦٧ رقما ٤ ، ٥

كذلك يضم المتحف الأثرى ببيت المقدس جزءا من جلة يحمل اسم « باقى » وثلاثة أمثلة أخرى من أسلوبه عليها أشكال أزواج من حيات أبدانها مضفورة بشكل عقدة · والواضح أن مصدر هذه القطع هو منطقة القدس (١٨) · وتحفظ بعض القطع التى تحمل اسم « باقى » فى عدة متاحف أوربية وأمريكية ، منها متحف الدولة ببرلين ومتحف كوبنهاجن ، ومتحف فيكتوريا والبرت بلندن ، ومتحف الفنون بمدينة فيلادلفيا ، واحدى المجموعات الخاصة بواشنطن (١٩) · هذا فضلا عن جلة تعتبر أجمل الأمثلة الكاملة التى يتمثل فيها خصائص أسلوب هذا الصانع وهى محفوظة فى مجموعة الدكتور ج ميشيل روجرز » (J, M. Rogers) بلندن (٢٠) · ومتحف بناكى بأثينا (٢١) ·

وقد نشر الأستاذ اتينجهاوزن مثالين لهذا لصانع (شكل ٣٨ ، ٣٩) أحدهما بقية جلة محفوظة فى احدى المجموعات الخاصة بواشنجطن ، والآخر جلة كاملة محفوظة بمتحف الفنون بمدينة فيلادليفيا ، ونجد على كليهما أختاما مسدسة صغيرة بها اسم « باقى » كذلك أشار الى جلة ثالثة تحمل اسمه فى المتحف الأثرى بالقدس (٢٢) ·

ويزخرف القطعة الأولى (شكل ٣٨) على أعلا البدن أضلاع بارزة بينها بالبارز أيضا أشكال أزواج حيات رأساهما متواجهان وبدناهما ملتفتان بشكل مجدول بهيئة عقدة · ونجد على جانبى هذا العنصر الزخرفى زخرفة أخرى قليلة البروز مشكلة بالختم تتألف من شكل معين كبير، يشبه شكل المعين الكبير الذى سبق أن رأيناه على احدى الجلل وبداخله اسم « بن ثعلب » · ونرى بداخل هذا المعين زخرفة نباتية متماثلة فى شكل مثلثين على جانبى القطن الصغير للمعين ، وتنتهى رؤوس المعين بدوائر غائرة · ويتصل هذا الشكل من أعلاه بختم صغير مسدس الشكل به اسم « باقى » يعلوه شكل مثلث صغير ، وتربط بين كل من الأشكال الثلاثة دائرة صغيرة غائرة · وتشبه هذه الأشكال الهندسية المتصلة شكل قطعة رقيقة من الحلى تتدلى من أعلا الجلة حتى منتصف البدن ·

أما الجلة الثانية (شكل ٣٩) فيزخرف أعلا بدنها نتوءات كبيرة لوزية الشكل تحصر بينها شكل نجمات سداسية كبيرة البروز تملؤها خطوط متوازية ومتقاطعة بأسلوب مجدول ، وكأنما — على حد قول الأستاذ اتينجهاوزن — تحول بدنا الحيتين المضفورتين الى نجمة سداسية تملؤها هذه الزخرفة المجدولة بنفس الأسلوب · ونجد على جانبى النجمات أختاما مسدسة الشكل باسم « باقى » تعلوها أختام صغيرة مثلثة الشكل كما فى القطعة السابقة · ويلى هذه الأختام المسدسة من أسفل عند وسط البدن نتوءات لوزية الشكل أصغر حجما من السابقة ، ولكن تتجه رؤوسها الى أعلا فتشبه بذلك قطرات الماء · وتتبادل معهذه الزخرفة البارزة زخرفة أخرى مختومة عبارة عن وريدة سداسية الأوراق داخل دائرة حولها سبع دوائر ، فتشبه بذلك ميدالية أو قطعة حلى · وتتصل هذه الميداليات بالنجمات السداسية وبالأشكال اللوزية بالصف العلوى ·

---

(١٨) R. Ettinghausen The uses of sphero.conical vessels p. 227

(١٩) J M Rogers Aeolipiles Again p 153 margine 12 Forschung zur Kunst Asiens in memor iam Kurt Erdmann Istanbol 1970

(٢٠) RH Pinder-Wilson Islamic pottery 800-1400 A.D. P.6 Fig 63, London, 1969, J.M. Rogers ibid, P.152-153, pl.I.

(٢١) قطعة غير منشورة رقم سجل ١٤٢٢٧

(٢٢) R. Ehinghausen: ibid, pl. 50A,B, p.227.

أما الجلة المحفوظة بمتحف القــدس فتزخرفها نتوءات لوزية بارزة تتجه أطرافها الى أعــلا فتشبه قطرات المياهأ يضا وهى مرتبة فى صفوفدائرية متوالية (٢٣) • فتشبه بذلك زخارف احدى الجلل بمجموعة متحف الفن الاسلامى (شــكل ٤١) ونجــد زخــارف الجلتين الأوليين مجموعة فى جلة واحدة فى مجموعة الدكتور « ج ميشيل روجرز » بلندن (شــكل ٤٠) حيث يشــتمل الصف العلوى من الزخارف على أعــلا البدن على أربعة أزواج من حيات أبدانها مجدولة بشكل عقدة بنفس الأســلوب الســابق وهى كبيرة البروز ، ويفصل بينها على الجــانبين ختم صــغير مســدس الشكل به اسم « باقى » ، ويلى هــذا الختم من أسفله الزخرفة الهندسية السابقة التى تشبه شكل الميدالية ويتوسطها وريدة ذات ست وريقــات • ونجد فى الصف الثانى أربع نجمــات سداســية غائرة تملؤها خطوط متوازيــة ومتقاطعــة قليلة البروز ، ويتوسط كلا منهــا وريدة ذات ســت وريقات أكثر بروزا • ويتصل بأطراف النجمات دوائر صغيرة غائرة تضفى عليها شكل الحليــات الرقيقة •

ويضم متحف فيكتوريا والبرت احدى الجلل الهامة التى تحمل اســم « باقى » (رقم ســجل C. 1463,1921) وتزخرفها بالبارز نجوم ذات ستة أطراف داخل كل منها وريدة ذات ست وريقات ، وثلاثة نتوزات على كل منها شكل حيوان يشبه الأرنب أو الغزال ينظر الى الخلف • وتتبادل معها الزخرفة ثلاثة أزواج من حيات مجــدولة • وتوجد بالأرضية أختام مسدسة الشكل بها اسم « باقى » ، وعلى أسفل الجلة ست مناطق مستطيلة مسطحة معينة الشكل •

وتأتى القطعة المحفوظة بمتحف سناكى بأثينا (رقم سجل ١٤٢٢٧) لتضيف الى سجل الزخارف التى استعملها الصانع « باقى » لزخرفة جلله عناصر هندسية ونباتيــة هامة ، حيث نجــد شــكل الجامة الكبيرة البيضية الشكل والتى ينتهى طرفاها بشكل شرفة وبها زخارف نباتية • نجدها كبيرة البروز وتتبادل الزخرفة على أعلا البدن مع شكل معين كبير بارز مشــطوف الجــوانب وخــال من الزخارف • ونجد بالأرضية اسم « باقى » داخل ختم مسدس الشكل ، كما نجد ختما به الوريدة السداسية والتى اشتهر بها هذا الصانع •

وهنا يأتى دور القطع المحفوظة بمجمــوعة متحف الفن الاسلامى بالقاهرة لتكمل وتعزز هذه الأمثلة المحفوظة بالمتاحف والمجموعات الخاصة بالخارج وتلقى مزيدا من الضوء على الأسلوب الفنى والزخرفى لهذا الصانع المجيد وغيره من الصناع الذين ترسموا خطاه فى منتجاتهم •

فنجد من الزخارف الكبيرة البروز شكل الحيتين المتواجهتين وبدناهما مضفوران بشــكل عقدة (شكل ٢٨) ، وشــكل النجمة الســداسية تملؤها زخرفة من خطوط مضفورة (شكل ٢٩ » • كذلك نجد الأضلاع البارزة السابق ذكرها تقسم الجزء العلوى لبدن الجلة وتفصــل بين العناصر الزخرفية (شكل ٢٩ ، ٣٠) • هــذا بالاضــافة الى الأشكال اللوزية التى يتجه طرفها المدبب الى أسفل الجلة أو الى أعلا (شكل ٢٥ ، ٤١ ، ٤٢ » ونجدها تزخرف الجزء العلوى لبعض الجلل (شكل ٢٥) وفى جلل أخــرى نجــدها تزخــرف كل البــدن وتشــكل العنصر الرئيسى فى الزخــرفة (شكل ٤١ ، ٤٢) • كذلك نجد شكل المعين الكبير البروز ذى الجــوانب المشـــطوفة والخــالى من الزخارف يتبادل الزخرفة مع النجمة السداسية (شكل ٢٩) •

(٢٣) R. Ettinghausen; ibid, p. 227

ونجد الى جانب هذه الزخارف الكبيرة البروز زخارف أخرى قليلة البروز بالختم داخل أشكال هندسية بهيئة مثلثات بها زخارف نباتية شكل ٣٠) ، ودوائر بها شكل وريدة سداسية تفصل بين أوراقها خطوط رفيعة (شكل ٣٠ ، ٤١ ، ٤٢) ، وأشكال مسدسة بها اسم « باقى » بالخط النسخى (شكل ٣٠ ، ٣٥) ، ومعينات بهااسم «بن ثعلب» (شكل ٢٩ ، ٣٦) . وتزخف هذه الأشكال الهندسية المختومة الأرضيات بين الزخارف الكبيرة البروز لاسيما العناصر اللوزية الشكل، حيث تتبادل معها زخرفة ظاهرة الجلل (شكل٣٠) ، أو تتصل بها مكونة وحدات زخرفية

بشكل حليات لطيفة أجزاء منها بارزة والأخرىقليلة البروز (شكل ٢٩) . كذلك تمتاز بعض جلل « باقى » بأن أسفلها له أوجه مسطحة محددةبالحز بشكل معينات غير متساوية القطرين كما ذكرنا و ،تضم عبارة (عمل باقى) بالحز ،أو ثلاثة دوائر صغيرة غائرة فى وضع هرمى (شكل ٢٥ ، ٣٠) . كذلك تمتاز احدى جلل باقى بأن بدنها مضلع طوليا (شكل ٣٥ أ) .

وبذا نتبين أسلوب فناننا « باقى » صانعالجلل وما أصابه من توفيق كبير فى تنوع زخارفه بين عناصر زخرفية نافرة كبيرة البروز وأخرى مختومة غائرة تضم زخارف دقيقة قليلة البروز ، وذلك فى توافق تام مع شكل الجلل المخروطى .مما يشهد له بدقة الحس وبراعة الابداع لابتكاره هذه التكوينات الزخرفية الجميلة .

ونجد نفس هذه الزخارف التى تميز بها أسلوب الصانع باقى نجدها منفذة بنفس الأسلوب على الجلة (رقم سجل ١٩١٢٠/٧ ـ أشكال ٢٦ ،٢٧ ، ٤٣) والتى تحمل اسم (بن باقى) مكتوبا بنفس أسلوب الخط عند « باقى » داخلمعين كبير على أسفل الجلة . ويزخرف الجزء العلوى من الجلة جامات بيضية الشكل ينتهىطرفاها بشكل شرفة وتضم شكل زهرة أو ورقة ثلاثية ، وتتبادل معها الزخرفة شكل ورقة نباتيةمركبة كما سبق أن ذكرنا فى وصف زخارف هذه المجموعة . كذلك نجد على أسفل الجلة ختما آخرمسدس الشكل يشبه أختام « باقى » وبه اسم « اسحاق » ، فضلا عن بقية خطوط محزوزة تبدأمن الختمين المعين والمسدس وتتجه الى أسفل وتحد جوانب مسطحة كما فى جلل « باقى » . وتمتازهذه الجلة بأن عليها أربعة أختام صغيرة مستديره فى أعلا البدن ، يضم كل منها شكل طاووسرشيق ذيله محور بشكل زهرة وهو قليل البروز بنفس أسلوب الأختام الدائرية الصغيرة عند« باقى » .

ونلاحظ أن الزخارف على جزأى الجلتين (رقمى سجل ٤ر٥/١٩١٢٠ شكل ٤٤ ، ٤٥) شديدة الشبه بزخارف جلة «بن باقى» . والقطعةالأولى منها عليها اسم (اسحاق) أيضا ، والثانية عليها كلمة « غنايم » وكلاهما داخل جامة كبيرةبيضية الشكل ينتهى طرفاها بشكل شرفة . والقطعة الأولى عليها بالبارز بقية شكل نجمة سداسية داخلها رسم طاووس ذيله محور بنفس أسلوب الطواويس على جلة « بن باقى » ،ويفصل بين الجامة البيضية الشكل وشكل النجمة ، دائرتان صغيرتان بكل منهما وريدة ذاتثمانية أوراق ، تعلو احداهما الأخرى وتربط بينهما وتتصل بهما دائرتان صغيرتان غائرتان .

وبالاضافة الى الصلة الواضحة بين زخارف جزأى الجلتين المذكورتين لاسيما فى شكل الجامتين البيضيتين نجد أن القطعة الثانية (شكل٤٥) يزخرفها أختام مسدسة بها كتابات قليلة البروز كما فى جلة «بن باقى» وفى أسلوب «باقى».وكذلك نجد على جزئها الأسفل بالحز بقية مناطق معينة مستطيلة غير متساوية بالقطرين متجاورةبنفس الأسلوب الذى رأيناه عند « باقى » . ونلاحظ أيضا أن أوجه هذه المناطق مسطحة ممايكسبأسفلالجلة شكلا مضلعا كما فيجلل(باقى).

ويتصل بأطراف المعين دوائر غائرة ، كما نجد أيضـا هـذه الزخرفة التى تتألف من ثلاثة دوائر صغيرة غائرة فى وضع هرمى · وقد سـبق أن رأينا هـذه الدوائر والزخـارف فى أسـلوب الصانع « باقى » ·

وبهذا تأتى هذه الزخارف المتشابهة فضلا عن الكتابات على القطع الثلاثة الأخـيرة ، لترجح نسبتها الى الصـانع « بن باقى » ، وترتبط بين أسلوبه وأسلوب والده « باقى » الذى يعتبر بحق رأس هذه المدرسة من صناع الجلل ·

كذلك نلاحظ أوجه شبه كبيرة بين زخارف احدى الجلل التى عثر عليهـا فى حفائر حمـاه (شكل ٣٣ و ٤٦) والتى تحمل اسم «يوسف» وبين زخارف جلة « بن باقى » (شكل ٢٦ و ٢٧) يتضح ذلك من شكل الجـامتين البيضيتين اللتين تنتهى رأساهما بشكل شرفة وتضـم كل منهما شـكل زهرة ، وفى شكل الطواويس الرشيقة داخل دوائر صغيرة على كلا القطعتين · ونلاحظ فى هذه الجلة التى تحمـل اسم « يوسـف » انه يفصـل بين الجامات الكبيرة البيضية الشكل التى تحوى زخارف نباتية ، يفصل بينها على الجانبين شـكل مثلث يليه دائرتان متماستان احداهما أكبر من الأخرى، ويربط بين المثلث والدائرة العلوية دائرة صغيرة غائرة ، مما يعطى لهذه الأشكال الثلاثة شـكل الحلية الرقيقة المدلاة ، كما سبق أن رأينا فى جزء الجلـة (شـكل ٤٤) وفى جلل « بـاقى » · ويضم شكل المثلث ورقة نباتيـة ثلاثيـة بنفس أسلوب الرسم فى جلة « بن باقى » وكذلك نجد فى الدائرة العلوية شكل الوريدة ذات الوريقات الثمانية كما فى جزء الجلة السابق ·

وتدفعنا أوجه التشابه والتطابق فى زخارف هذه الجلة وزخارف جلة «بن باقى» وجزأى الجلتين السابقين من أسلوبة ، فضلا عن أسوب الكتابة ، يدفعنا هذا الى الاعتقاد بأن الصـانع « يوسف » كان معاصرا على الأقل للصانع « بن باقى » ان لم يمكن عمل معه ، ولذا تشابه أسلوبهما الفنى بهذه الدرجة الكبيرة ·

وقد أشار الأستاذان « ريس ، بولس » الى الشـبه بين الزخارف النبـاتية لهذه الجلة التى تحمل اسم « يوسف » وبين زخارف الخزف الدقيق الصنع (٢٤) الذى يؤرخ من القرن الثالث عشر الميلادى · وأشار الأستاذ « هامر شيمب » فى تعليقه على اسم هذا الخزاف، أنه يوجد توقيع باسم « يوسف » على احدى كسر الخزف ذات البريق البريق المعدنى الفاطمى والتى تؤرخ من القرنين ١١ – ١٢م عثر عليها فى حفائر الفسطاط (شكل ٤٧أ)، واستبعد أن تكون القطعتين من عمل نفس الصانع لاختلاف الأسلوب فيهما (٢٥) · وقد حفظت لنا احدى المسارج بمتحف الفن الاسلامى بالقـاهرة اسم صانعها « يوسف » ، وهى من نوع الفخـار المطلى بالبطانات الملونة ، ويمكن ارجاع تاريخهـا الى القرن ١٣م (٢٦) فتكون معاصرة للجلة التى تحمل نفس الاسم ، وبذا لا نسـتبعد أن تكون القطعتين لنفس الصانع · كذلك تضـم مجموعة متحفنا جزأين من مقابض جرار كبيرة على كل منهما بقية اسم « يوسف القلال » أى صانع القلل وذلك بالحز (شكل ٤٧ ب) ويحتمل أن يكون هو أيضا نفس الصانع ، ولكن أسلوب الكتابة هنا يختلف عنه فى القطعتين السابقتين (٢٧) ·

(٢٤) Riis. Poulsen Hama ibid 278

(٢٥) Riis, poulsen Hama ibid Les Inscriptions p 300 note No. 2, Ali Bahgat La Ceramique Musulmane del Egypte Le Caire 1930 p 60 pl xxII Fig 10, 10 bis.,

(٢٦) ، (٢٧) عبد الرؤوف على يوسف : القاهرة ، تاريخها ، فنونها ، آثارها مقال « الفخار » ص ٣٢٥ · القاهرة سنة ١٩٦٩ ، مؤسسة الأهرام ·

ويضم المتحف البريطانى جلة من النوع الثالث صانع آخر من مدرسة (باقى » هو « محمد » (رقم سجل 2 ,2 - 12 , 90 شكل ٤٨) .وتزينها زخارف بارزة تتألف من جامتين كبيرتين لوزتى الشكل ينتهى طرفاهما بشكل شرفةويتوسط كلا منهما شكل هلال ، وتتبادل معهما فى الزخرفة جامتان مستديرتان بكل شكل وردة .وبالأرضية بينهما دوائر صغيرة بها شكل طاووس رافع ذيله وفى منقاره فرع نباتى . وتعلو الدوائرمثلثات صغيرة بكل شكل شرفة أو ورقة ثلاثية مثقوبة الوسط . ويحد هذه الزخارف من أعلا صف دائرى من نتوءات لوزية الشكل .

ويزخرف أسفل الجلة ست دوائر صغيرة بثلاثة منها شكل وريدة ذات ثمانية وريقات، وبالثلاثة الأخرى عبارة « من صنعة محمد » (شكل ٤٩ أ)وذلك بالتبادل . ويمتد خط محزوز من كل دائرة من الدوائر الستة وينتهى عند الطرف الأسفل المدبب للجلة مكونامناطق شبه مثلثة الشكل . وكل هذه الزخارف سبق أن رأيناها فى أسلوب باقى وابن باقى ويوسف (أشكال ٤٠ ، ٣٦ ، ٤٤ ، ٣٣ ، ٤٦) ونلاحظ أن شكل الهلال الذى ظهرفى زخارف هذه الجلة نجده على صحن من الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى بمتحف برلين الغربية(رقم سجل) ، وكذلك على أعلى عقد محراب مسطح من الجص بالجامع الطولونى يحمل اسم الوزير الأفضل شاهينشاه بن بدر الجمالى والخليفة المستنصر بالله الفاطمى (٤٨٧ هـ ـ١٠٩٤ م) .

ويلفت النظر هنا أن عبارة « من صنعة محمد »واسم الصانع مكتوب بنفس الأسلوب الذى نعرفه على جز من اناء من الخزف ذى البريق المعدنى من العصر الفاطمى بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة (رقم سجل ٢١٣٠٧ شكل ٤٩ ب) (مقالنا :خزافون من العصر الفاطمى وأساليبهم الفنية ص ٢٢١ شكل ٨٧) . ويرجح أن صانع هذاالاناء من خزافى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) ولا يستبعد أن يكون هو صانع هذه الجلة التى تحمل اسمه أيضا ، وان كانت زخارف الجلة ترجح لصناعتها تاريخا لاحقا قليلا يصل الى القرن الثانى عشر الميلادى .

وبناء على ما سبق وما عثر عليه فى منطقةالفسطاط من القطع التى تحمل اسم (باقى) وغيره من صناع جلل هذه المجموعة الثالثة ، ممن لاحظنا صلتهم به وتأثرهم بأسلوبه . نرجح أن هذه المنطقة كانت مركزا لصناعة هذا النوع من الأوانى،ومنها تم توزيع كثير من هذه الجلل التى تحمل اسم باقى وغيره والمحفوظة فى كثير من المتاحف والمجموعات الخاصة بالخارج . سواء فى ذلك ماتم تصديره فى القديم عند صناعته الى الشام وفلسطين ، حيث عثر عليها فى حفائر هذه المناطق، أو ما توزع بعد الكشف عن هذه الأوانى فى حفائرالفسطاط فى الربع الأول من هذا القرن .

وقد تم ذلك بارسال قطع منها الى المتاحف الأجنبية ضمن مجموعات خزف الفسطاط على سبيل الاهداء أو ما تسرب الى هذه المتاحف ومجموعات الهواة عن طريق تجار الآثار بالقاهرة .

ونجد على سبيل المثال أن جزأى الجلتين المحفوظتين بمتحف بناكى بأثينا والتى سبقت الاشارة اليها واحداهما رقم سجل (١٤٢٢٧) تحمل اسم « نجم » والأخرى (رقم سجل ١٤٢١) وتحمل اسم « باقى » نجد أن مصدرهما هو حفائرالفسطاط ، حيث نعلم أن معظم مجموعة التحف الاسلامية بهذا المتحف قد جمعت فى القاهرة .

ونرجح أيضا أن الجلة الجميلة التى تحمل اسم « باقى » والمحفوظة فى مجموعة الأستاذ « ج ميشيل روجرز » والتى اشتراها فى طهران سنة ١٩٦٦ (٢٨) ، قد وصلت الى هناك بنفس الطريق ومصدرها منطقة الفسطاط .

(٢٨) J.M. Rogers. Aeolipiles Again op Cit p. 152

ومما يؤيد قيام صناعة هذا النوع من الجلل فى الفسطاط ، القطعة (رقم سجل ١٩١٢٠/٢ شكل ٥٠ أ ، ب) والتى يمكن اعتبارها قطعة تلفت أثناء حرقها على أحد الفروض ، والفرض الثانى هو أن تكون قد كسرت بعد قذفها وبداخلها مواد مشتعلة نتج عنها آثار الاحتراق الموجود على باطن الجزأين دون ظاهرهما مما أدى لالتصاقهما • ويلفت النظر فى هذه القطعة وهى من نوع المجموعة الثالثة ، ما عليها من زخارف تتألف من مجموعات من دوائر كل منها تتألف من ثلاث دوائر متحدة المركز وهى محفورة وتحصر بينها ثلاث دوائر أخرى بارزة ،ونجد داخل الدائرة الوسطى شكل زهرة متعددة الوريقات تشبه شكل شمس صغيرة أو ترس • ويلفت النظر أن نفس هذه الزخارف نجدها على جلة أخرى كشف عنها فى حفائر حماه (٢٩) •

هذا ولم يعثر أيضا على قطع تالفة فى الفرن (Wasters) فى حفائــر حمــاه أو بعلبك أو دمشق أو فلسطين من نوع المجموعة الثالثة، وهى الأماكن التى عثر فيها على عدة جلل تحمل اســم باقى ويوســف • مما يستبعد معه أن تكون هذه الأماكن مركزا لصــناعة جلل هذين الصــانعين وغيرهما من صناع هذه المجموعة من جلل •

نصل من هذا الى محاولة تحديد تاريخ صناعة هــذه المجموعات الثلاثة من الجلل • ونلاحظ أن بعض اشكال جلل المجموعة الأولى ، لاسيما الجلل الخالية من الزخارف مثل الجلل الرمانية الشكل ، نلاحظ انها قريبة الشــبه مع بعض الجلل التى عثر عليها فى حفائر مدينة ســامراء بالعــراق • ونجد على احدى هذه الجلل بالحز عبــارة « عمل سريح » واســم الصــانع غير منقوط ، ولذا يمكن قراءته على وجوه أخرى منها « سريج » أو « شريح» (شكل ٥١) هــذا فضــلا عن وجــود زخرفة محزوزة باسلوب بسيط على كتف الجلة •

ونجد على جلة أخرى مشابهة فى الشكل نصا بالخط الكــوفى المــورق يمكن قراءته « بركة ويمن سرور » • وقد أشكل هذا النص على من حاول قراءته للمرة الأولى فقرأه : «يمزونا (يمدونا) بمزوز تركه (٣٠) » ثم تناقل هذه القراءة الخاطئة عدد من الباحثين، وعلقوا عليها (٣١)• وكان الباحث الوحيد الذى فطن الى هذا الخطأ هو الأستاذ « سوفاجيــه » فذكر أن النص يتضمن عبــارة خاصة بالســلام والتهنئة (٣٢) وهو ما يقارب قراءتنا للنص بقدر ما سمحت به الصور المنشورة •

والحق أننا نجد فى الأسلوب التقنى (الصناعى) والزخــرفى لبعض الجلل التى عثر عليهــا فى ســامرا (شــكل ٥٢أ ، ب) شــبها كبيرا مع الأســاليب التقنية والزخرفيــة لجلل مجموعتنا بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، والأمثلة المشابهة لها • حيث نجد أن الجلة (شكل ٥٢ب) تزخرفها خطوط طولية محزوزة ، تحصر بينها أضلاعا بارزة ونجد فى هذا شبها مع زخارف جلل المجموعة الأولى ، فضلا عن أن الفوهة هنا مماثلة تماما لفوهات الجلل فى مجموعتنا (شكل ١ —٥)

(٢٩) Riis, poulsen Hama op Cit p 277 Fig 1053 p. 278

(٣٠) حفريات سامراء (١٩٣٦ ــ ١٩٣٩م) الجزء الثانى – بغداد ١٩٤٠ ، ص ٤ لوحة ٨ ، ٩

(٣١) محمد أبو الفرج العش ق المرجع السابق ص ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٥٤

Seyrig: Flacon? Grenades? Eolpiles? syria XXXVI, 1,2 ,p.81.

(٣٢) Sauvaget: Flacons ou Grenades à feu grégois, 1949. P.525; 101 — محمد أبو الفرج العش : المرجع السابق ص ١٥١

كذلك يزخرف الجلة الثانية (شكل ٥٢أ) زخارف لوزية الشكل مرتبة فى أسطر دائرية وبينها دوائر صغيرة منثورة · نجد فى هذا بداية لاستخدام مثل هذه العناصر اللوزية والدوائر مع بعض التطور فى جلل المجموعة الثالثة ، فضلا عن أن زخارف جلة سامرا منفذة بضغطها فى القالب أيضـا كما فى جلل هذه المجموعة · ويتكون بدن الجلة من جزائين ضغط كل مهنـا فى قالب ، ثم ألصقا معا حيث يظهر مكان اللصق عند منتصـف البدن ·

ويمكن تأريخ الجلل التى عثر عليها فى حفائر سـامرا بفتـرة ازدهار هـذه العاصـمة من سنة ٨٣٦ الى سنة ٨٨٣م · ولذا فانه يبدو من الراجح أن تكون صناعة مثل هذه الأوانى بشكل الجلل قد انتقلت الى مصر على عهد الدولة الطولونية ، حيث نعلم أن أحمد ابن طولون مؤسس هذه الدولة قد استقدم من سامرا المهندسين والجصاصين والصناع وحتى الملهين (أصحاب اللهو) الى القطائع عاصمة ملكه فى مصر ليجعلهـا تضـاهى عظمة حاضرة الخلافة ·

وبذا نستطيع أن نرجع أقدم جلل المجموعة الأولى لاسيما النوع الكروى الرمانى الشكل — الى نهاية القرن التاسع والقرن العاشر الميـلادى على الأرجح لصلته بأشكال الجلل الكروية الشكل فى سامرا · أما باقى هذه المجموعة فيمكن نسبتها الى القرن الحادى عشر ، وربما يرجع بعضها الى القرن الثانى عشر وفقا لأسلوب الخط فى الكتابات على بعض هذه الجلل كما سبق أن ذكرنا ·

وتؤيد الزخارف على هذه الجلل هذا التأريخ، فنجد الصلة واضحة بين الزخرفة التى تشبه شكل قشر السمك ، ونجدها مرتبة فى خطوط مائلة متوازية (أشـكال ٤ ، ١٠) وبين الزخـارف المشابهة فى خزف سامرا والتى تتألف من دوائر صغيرة بكل منهـا نقطة سـميكة ، نجدها تمـلأ المناطق الهندسية على هـذا النـوع من الخزف · ونجد كذلك فى الخـزف الطولونى زخرفة تتألف من نقط سميكة مثلثة الشـكل مرتبة فى أسـطر متوازية ، نجـدها فى مناطق محـددة على باطن الأوانى ، كما تزخرف ظاهر الأوانى فى الأرضيات حول مجموعات من الدوائر (٣٣) · ثم نجد استمرارا لهذا الأسلوب فى زخارف الخـزف الفاطمى فى العصر المبكر وفى أسلوب رافق بن الساجى، حيث نجـد هـذه الزخـرفة بشـكل أسـطر من نقط سميكة (٣٤) ·

كذلك يمكن أن نرجع أسـلوب الزخرفة بخطوط متكسرة تؤلف أشـكال مثلثات كبيرة ، وبعضها تحصر بينها أشكال معينات الى خزف سامرا والخزف الطولونى وخـزف العصر الفـاطمى المبكرة (٣٥) · كذلك نجد زخرفة الشـبكة التى تكون معينات وتحيط ببدن الاناء ، نجدها على قدر من الخزف يمكن تأريخه من العصر الطولونى أو بداية العصر الفاطمى (٣٦) وكذلك على قد آخـر عليه عبارة « عمل على البيطار بمصر » ، وهو من خزافى النصف الأول من العصر الفاطمى (٣٧) ·

٣٣ Ali Bahgat La ceramique Musulmane de Egypt pl. 2 fig 4 pl.3 fig 1 pl.4 fig 14

(٣١) عبد الرؤوف على يوسف : خزافون من العصر الفاطمى وأساليبهم الفنية ص ٢٧١ شكل ٦٥ أ ، ص ٢٧٣ شكل ٦٩ — مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة ، المجلد ٢٠ العدد الثـانى —ديسـمبر ١٩٥٨ ، على بهجت الخزف الاسـلامى المصرى المرجع السابق ، لوحة ٧ ، الأشكال ١ — ٦ ·

(٣٥) عبد الرؤوف على يوسف : طبق غبن والخزف الفاطمى المبكر باشكال ٩ ، ١٥ ، ١٦ ، ٤٠ المرجع السابق ، المجلد ١٨ — الجزء الأول ، ١٩٥٦

(٣٦) القدر رقم سجل ٢٣٣٤١ بمجموعة متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، وعثر عليه فى حفائر مركز البحـوث الأمريكى بالقاهرة فى الفسطاط موسم سنة ١٩٦٥ ·

(٣٧) عبد الرؤوف على يوسف : خزافون من العصر الفا طمى وأساليبهم الفنية المرجـع السـابق ، ص ١٧٦ ، ٢٢٨ شكل ٣ — رقم سجل ١٤٨٠٤

هذا ويمكن أن نرجع الزخارف الهندسية على قاع الجلة (شكل ١٩) وما يضمه من أشكال نجمات سداسية ومسدسـات ومعينات ومثلثات محفورة بهذا الأسلوب الهندسى البديع ، نرجعها الى فترة متأخرة من العصر الفاطمى، حيث نجد شبهاً بينها وبين الزخارف الهندسية فى أسلوب الخزاف سعد فى أواخر القرن الحادى عشر وفى القـرن الثانى عشر الميلاديين (٣٨) ٠

أما جلل المجموعة الثانية ذات الطلاءات الزجاجية فهى تماثل جلل المجموعة الأولى الى حد كبير من حيث الشكل والعجينة وكثير من زخارفهـا سبق أن ذكرنا ٠ هذا بينما نرى بعض زخارفها البارزة والمضغوطة فى القالب قريبة الشـبه من زخارف جلل المجموعة الثالثة (شكل ٢٠ ، ٢١)، حيث تشبه زخارفها اللوزية الشكل والمنثورة على ظاهر الجلة بعض زخارف خزافنا باقى كما سبق أن رأينا (شكل ٤٢) ٠

وبذا تمثل هذه المجموعة الثانية من حيث أسلوب صناعتها وزخارفها حلقة وسطى تربط بين المجموعة الأولى والمجموعة الثالثة ، وهى تشبه بطلاءاتها الخضراء والزرقاء السابق وصفها ، طلاءات الأوانى الخزفية ذات اللون الواحد (monochrome)، والتى يرجع تاريخها الى القرنين الحـادى عشر والثانى عشر الميلاديين فى النصـف الثانى من العصر الفاطمى وأوائل العصر الأيوبى ٠

أما جلل المجموعة الثالثة ذات الزخارف البارزة فارجح التواريخ لصـناعتها هى الفترة ما بين القرنين السادس والسابع الهجرى (الثانى عشر والثالث عشر الميـلادى) ٠ ويمكن تحليل زخارفهـا ومقارنتهـا بنظائرها على العمائر والتحف الاسلامية ولاسيما على الخزف ٠ فنجـد عنصر الحيتين المجدولتين بشكل العقدة ، نجده على خزف مدينة الرقة ويؤرخ من القرن ١٢م ــ ١٣م ، وفى زخارف خزف قاشان من القرن ١٣م٠ وكذلك شاع اسـتخدام عنصر الحيات المعقودة فى العصر الأيوبى لزخرفة التحف المنقولة ومنها المعادن وحتى الزجاج (٣٩) ٠ ونجد شكل حية معقود على احدى شبابيك القلل (رقم سجل ١/٧٢٨٢ ــ شكل٥٤) وعلى قطعة أخرى نجـد شـكل طائر برأس آدمى وذيله بشكل تنين أو ثعبان يعض رأس الشخص ،وعلى قطعة ثالثة شـكل أرنب ذيله بهيئـة تنين أو ثعبان يعض جسم الأرنب (٤٠) ٠

ومن أمثلـة التنينين المجدولين على العمـائر ما كان يزخرف باب الطلسم ببغداد والذى اندثـر ويرجع تاريخة الى سنة ١٢٢١ م٠ ويمكن اعتبـار هذا العنصر الزخرفى بقية من الشارات الملكية فى العراق ٠

ونجـد أيضـا حيتين بدناهما مضـوران تزخرفان العقد النصـف دائرى لبـاب قلعة حلب ويسمى هذا الباب «باب الحيات» ٠ ويرجع تاريخه الى عصر الملك الظـاهر غياث الدين غازى (سـنة ١٢٠٩ ــ سنة ١٢١٠م) (٤١) ٠

(٣٨) Ali Bahgat : La ceramique Egyptienne de l'Epoque Musulmane, pl. 10, 12—14

(٣٩) J.M. Rogers: Aeolipiles Again op. cit., p.153 margine 13; The spread of Islam p.46, 1967.

(٤٠) Pierre Olmer : Les filtres des gargouletes pl. Lxll,B pl. Lx:i, c,

(٤١) د٠ عبد الرحمن زكى : العمارة العسـكرية فى العصور الوسطى بين العرب والصليبيين ــ ص ١٢٠ ، ١٢١ ، المجلة التاريخية المصرية ــ المجلد السابع ، ١٩٥٨م ،

J. M. Rogers : The spread of Islam. p. 46

أما النجمات السـداسية فنجدهـا تزخرف مآذن جامع الحاكم بأمر الله وعلى قطع من الخزف ذى البريق المعدنى الفـاطمى مع نجمات خماسـية أيضـا من القرنين ١١ ـ ١٢م ٠ ونجـد النجمات السداسية أيضا فى زخارف الأخشاب الفاطمية ، واسـتمرت فى العصر الأيوبى حيث نجـدها فى زخارف جانب من تابوت خشبى من ضريح الامام الشافعى محفوظ بمتحف الفن الاسلامى ، ويرجع تاريخه الى عصر السـلطان صـلاح الدين الأيوبى (٥٧٤هـ ـ ١١٧٨م) ٠ كما نجد النجمة السداسية أيضا فى زخارف شباك من ضريح السيدة نفيسة يؤرخ بحـوالى سـنة ١٢٤٠م من أواخـر العصر الأيوبى (شكل ٥٣) ٠ كذلك استخدمت النجمة السداسية فى زخرفة الدراهم الأيوبية ٠

أما المنـاطق البيضـاوية والتى ينتهى طرفاها بشكل شرفة وما بها من زخارف نباتية أو أوراق ثلاثية أو أوراق مثقوبة الوسط فقد سبق أن أشرنا الى ما ذكره الأستاذان « ريس وبولسن » من وجود شبه بينها وبين زخارف الخـزف الدقيق الصنع المرسوم بالأسـود والأزرق تحت طلاء شـفاف ، والذى يرجع الى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) وأمثلة ذلك كثيرة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة ٠

هذا بالاضافة الى الوريدات السداسية والثمانية والوريقات ، والأشكال الهندسية البسيطة بشكل المثلث والمعين والمسـدس والشـكل الخمـاسى ، والجـامات اللوزية الشـكل وأشـكال الميداليات السابق الاشارة اليها ، كل هذه الأشكال وما بها من زخارف نعرفها فى أواخر العصر الفاطمى وفى العصر الأيوبى ٠

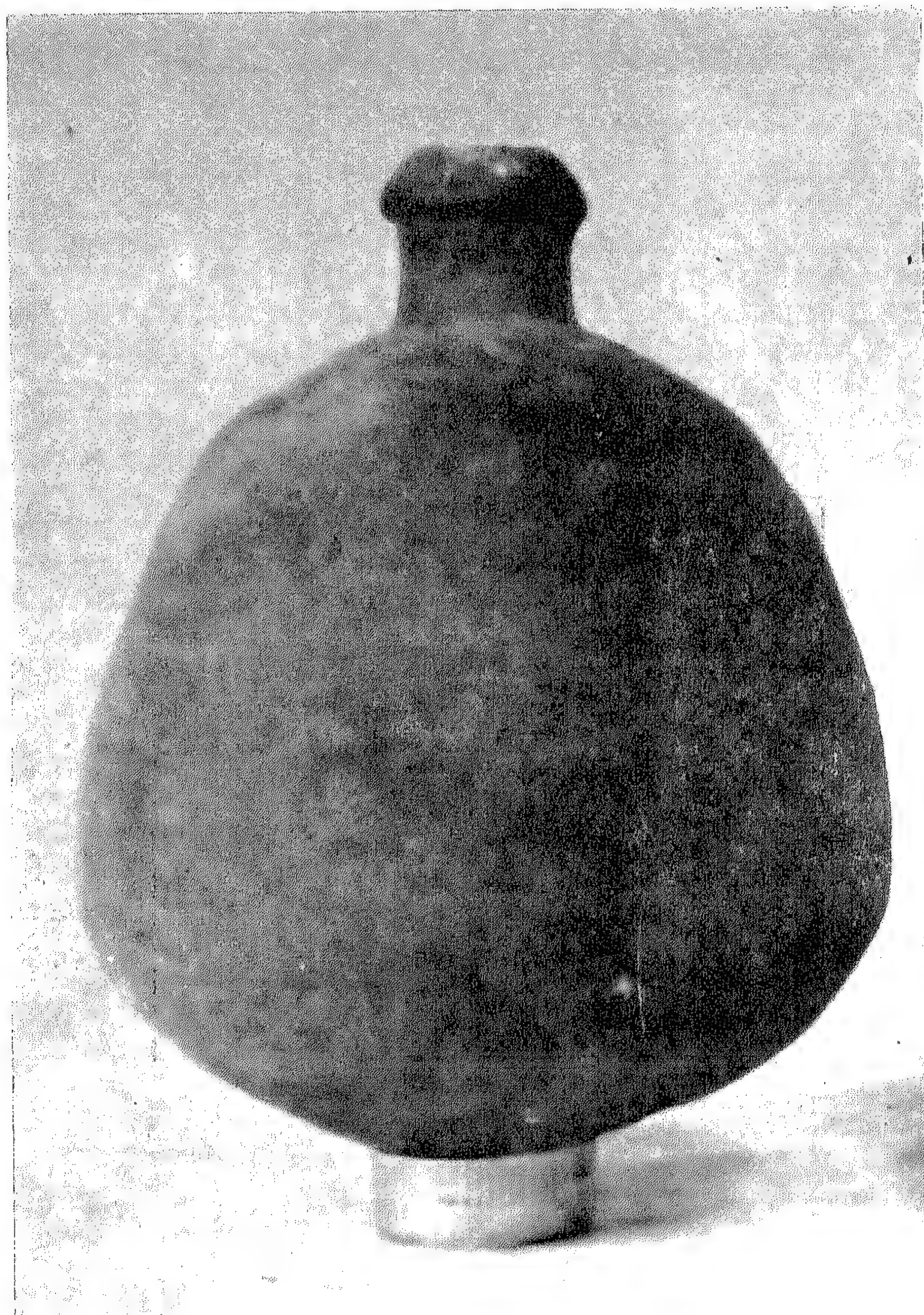
أما الطواويس الرشيقة التى شاع استعمالهـا فى زخـارف جلل « ابن باقى » و « يوسف » و « محمد » فهى على قـدر من التحوير يمكننا من نسبتها الى أواخر العصر الفاطمى والعصر الأيوبى أيضا وتوجـد مثيلات لهـا تزخرف أوانى الخزف الدقيق الصنع السابق ذكرها (شكل ٥٥) بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة ٠ وينطبق هذا القول على رسم الأرنب أو الغزال الذى ينظر الى الخلف على جلة « باقى » بمتحف فيكتوريا وألبرت السابق ذكرها ٠

ثم تجىء الكتابات على جلل هـذه المجموعة والتى سبقت الاشارة اليها لتضيف دليلا آخـر الى الأدلة السابقة لنسبة هذه المجموعة الى القرنين الثانى والثالث عشر الميلاديين وتبين صلتها الوثيقة بالطراز المصرى ٠

هذا ونكتفى حاليـا بهذا القدر من دراسـة أشكال وزخارف وصناع هذه المجموعات من الجلل ومحاولة تأريخها وترجيح نسبة صناعتها الى مصر ٠ وأرجو أن اتبع هذا المقال بمقال آخر لمحاولة تفسير استعمالات هذه الأوانى التى غلب على تسـميتها أسم جلل أو قوارير النفط ٠



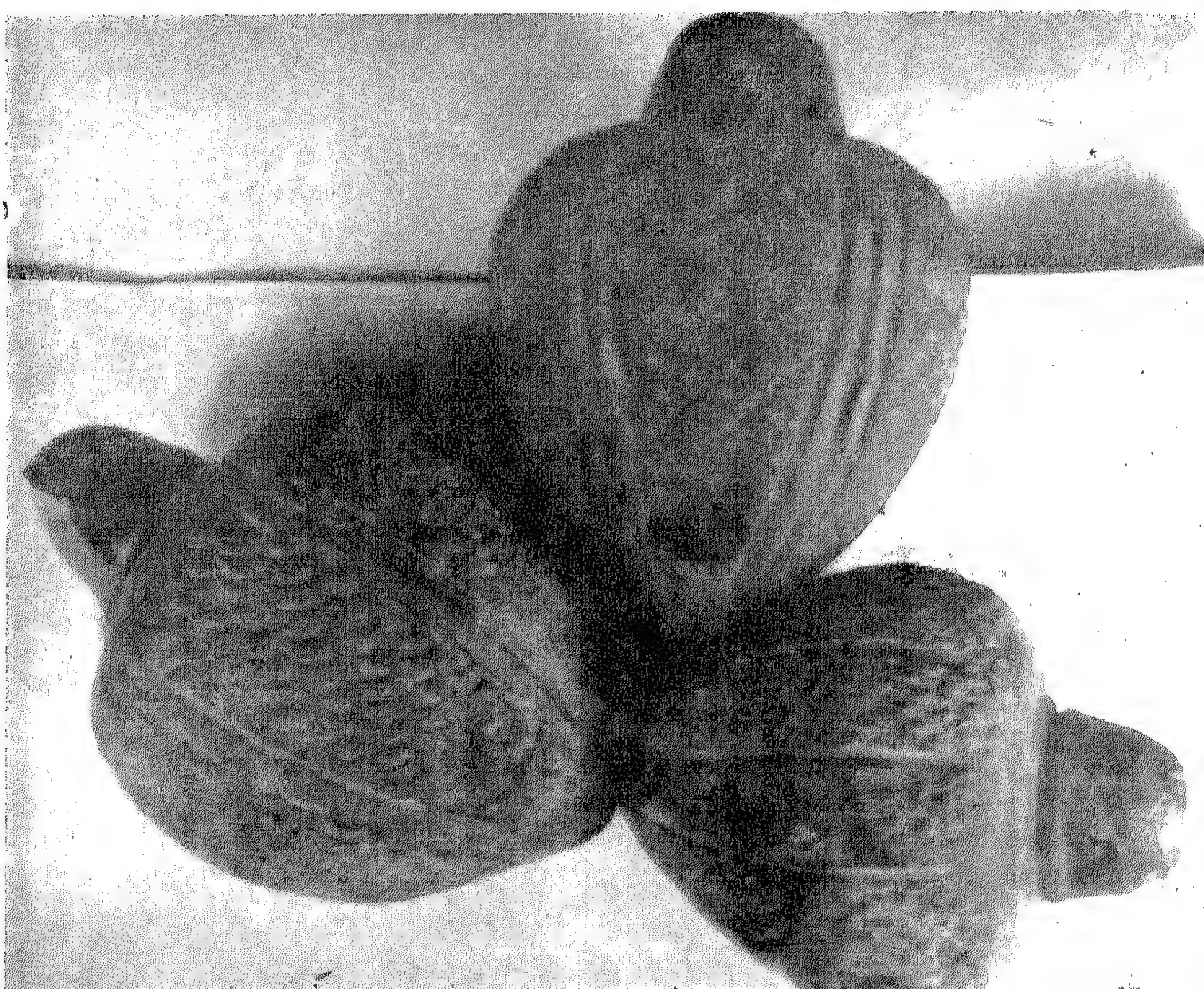
شكل (١)



شكل (٢)



شكل (٣)



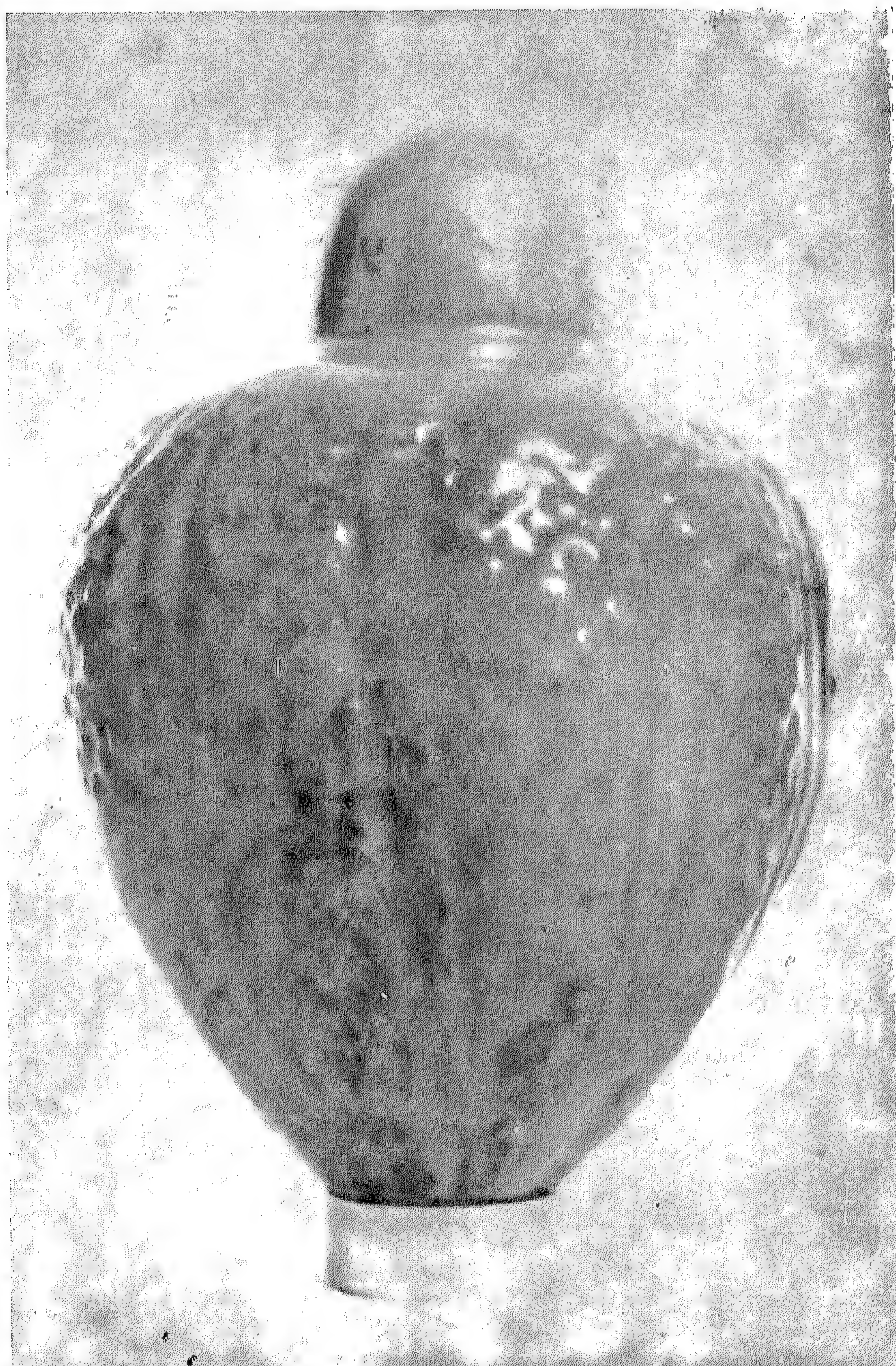
شكل (٤)



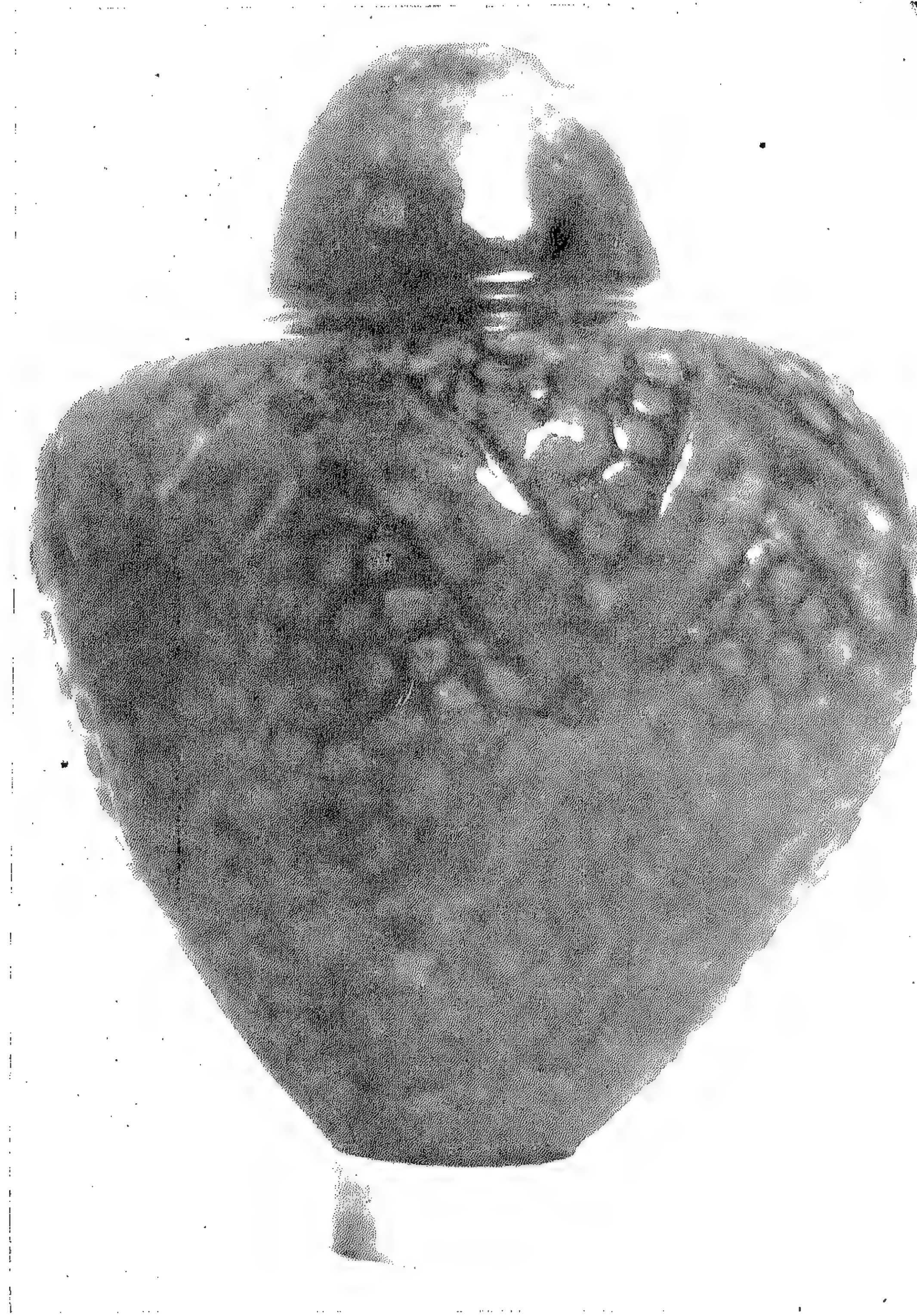
شكل (٥)



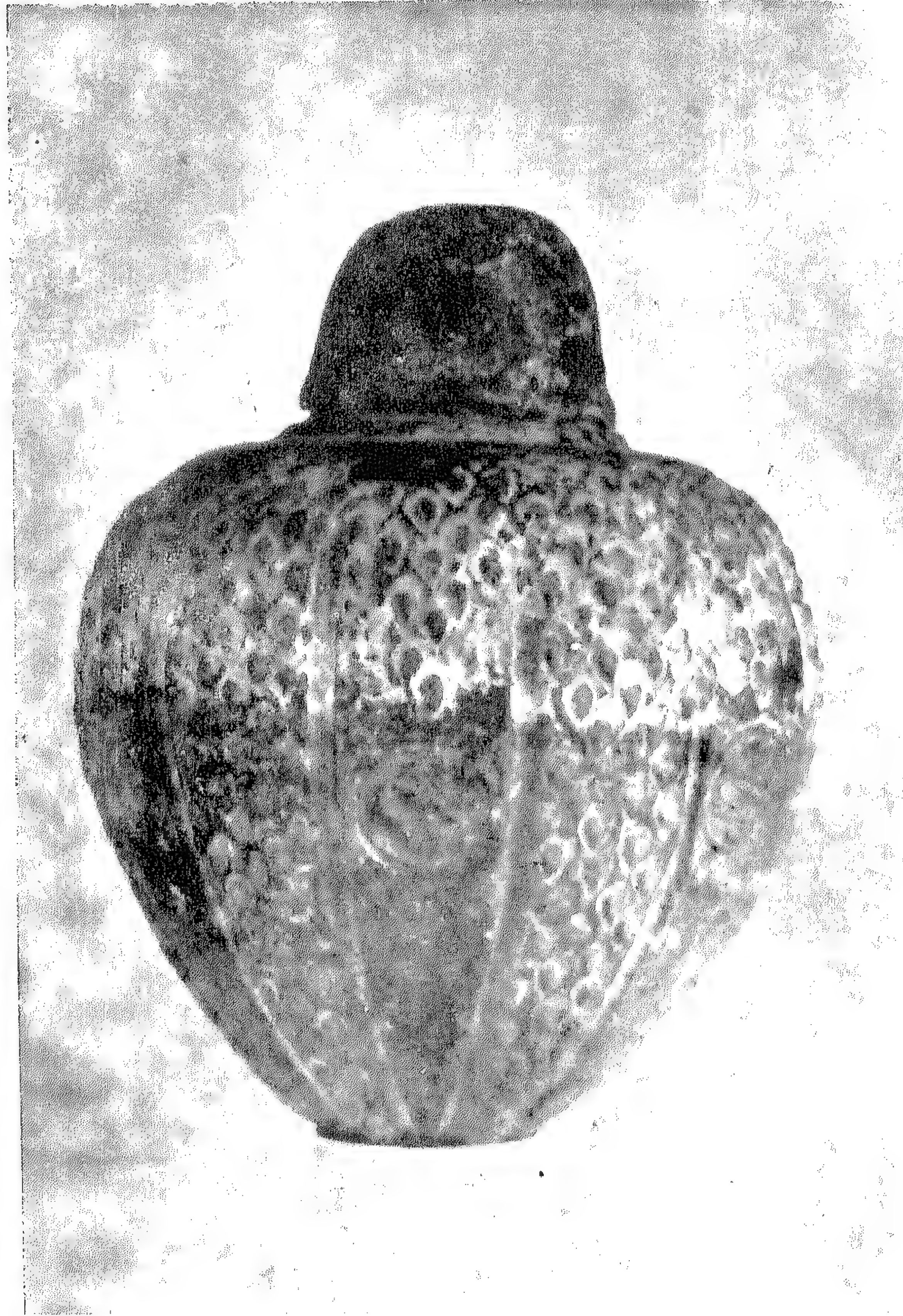
شكل (٦)



شكل (٧)



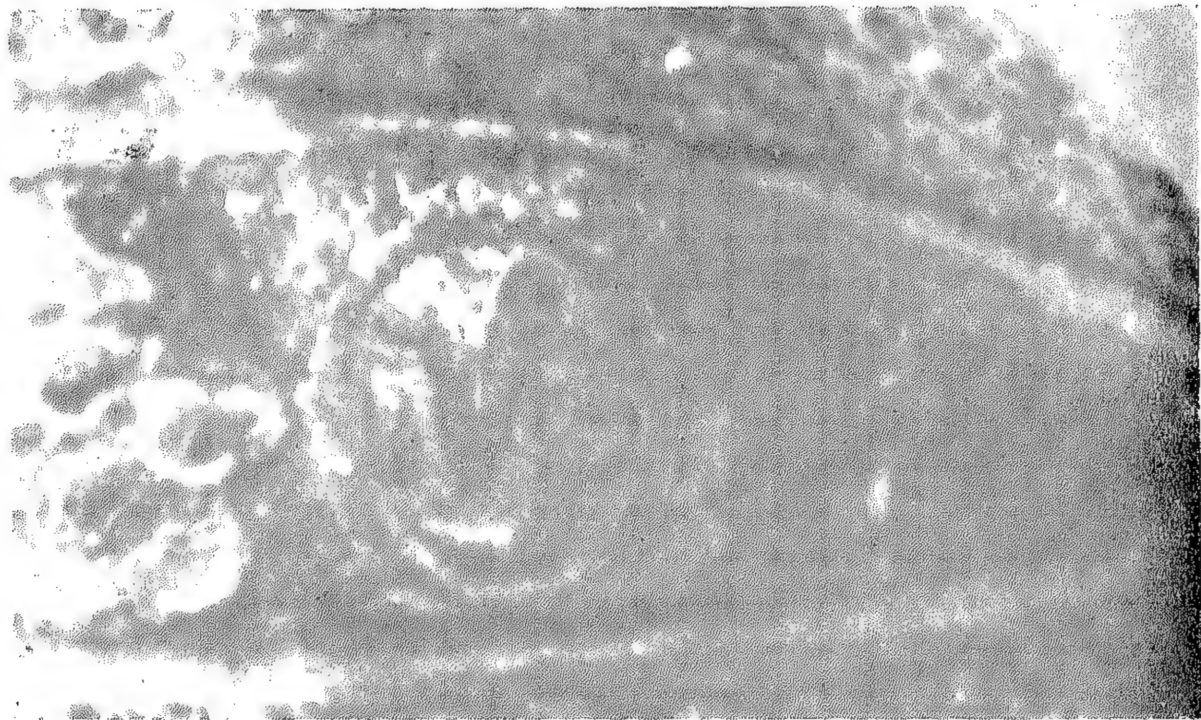
شكل (٨)



شكل (٩)



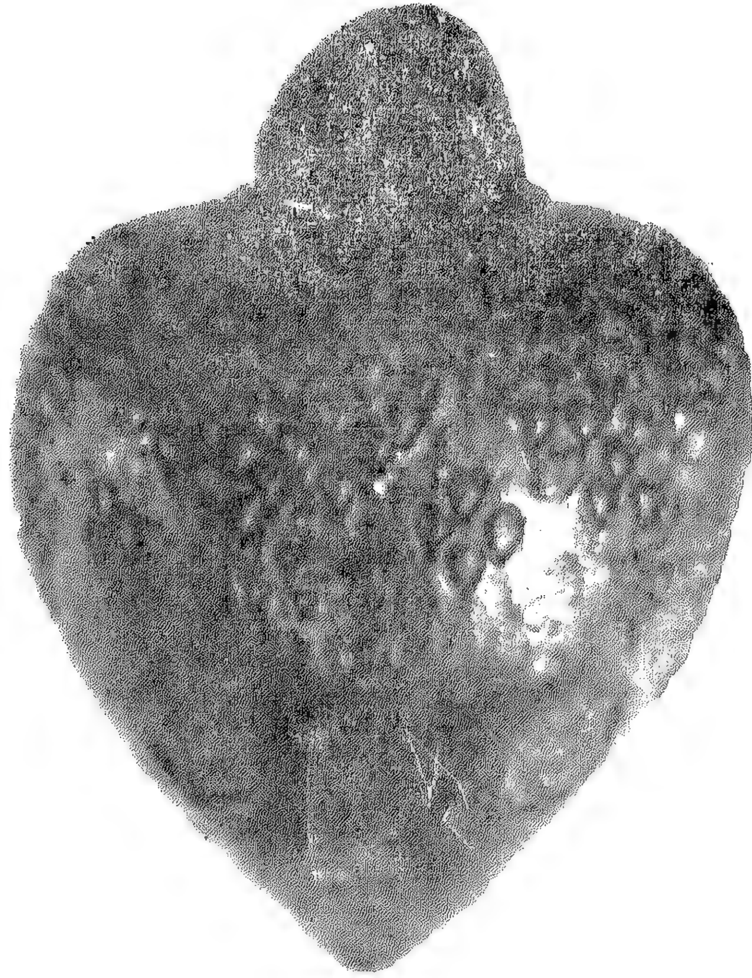
شكل (١٠)

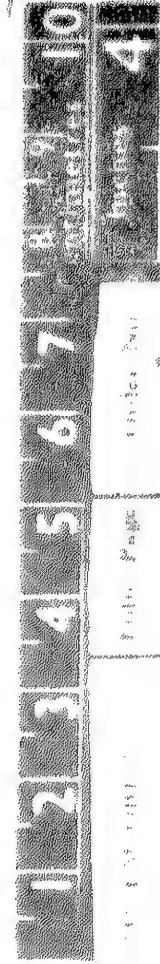


شكل (١١)



شكل (١٢)





شكل (١٣ أ)



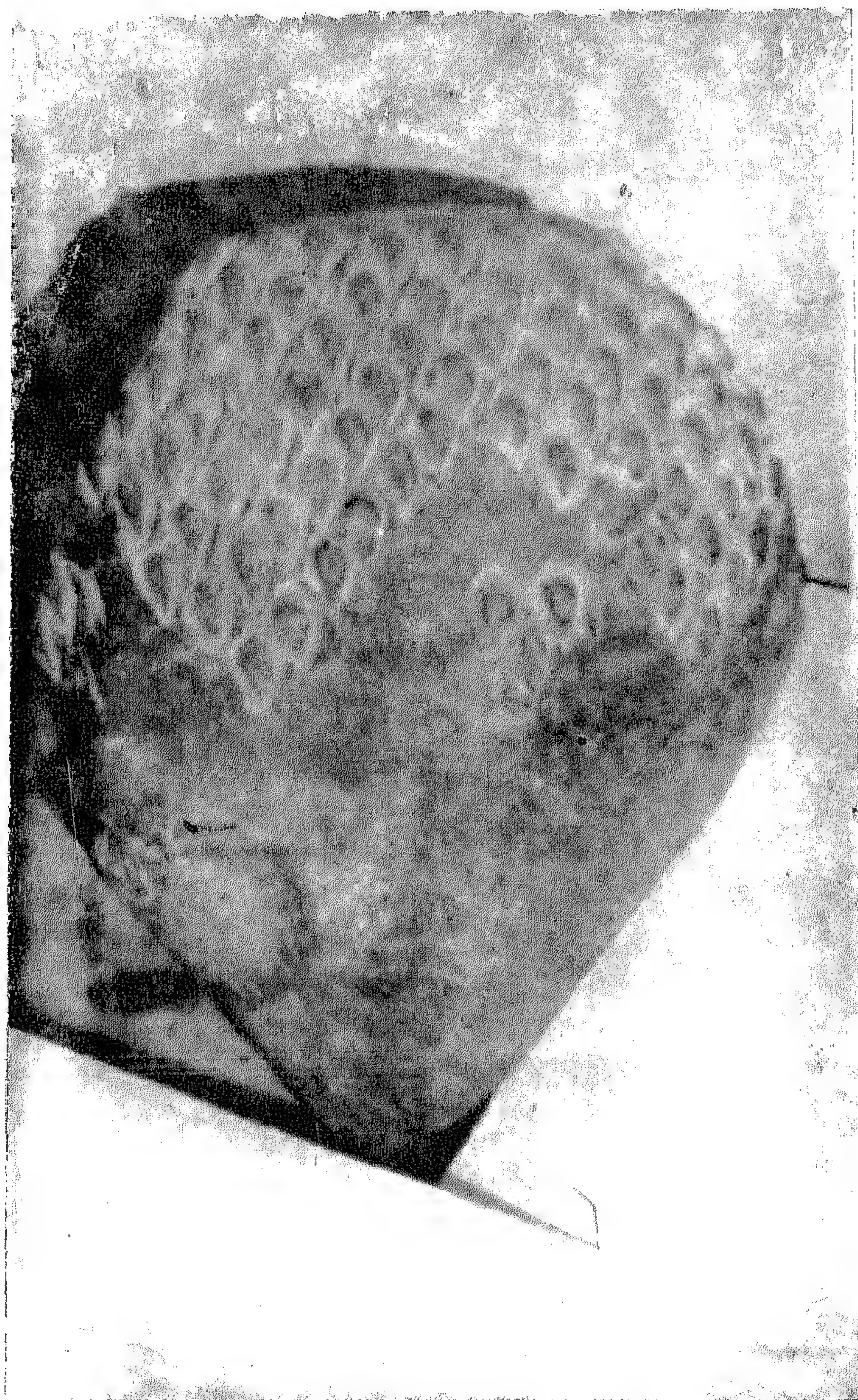
شكل (١٣ ب)



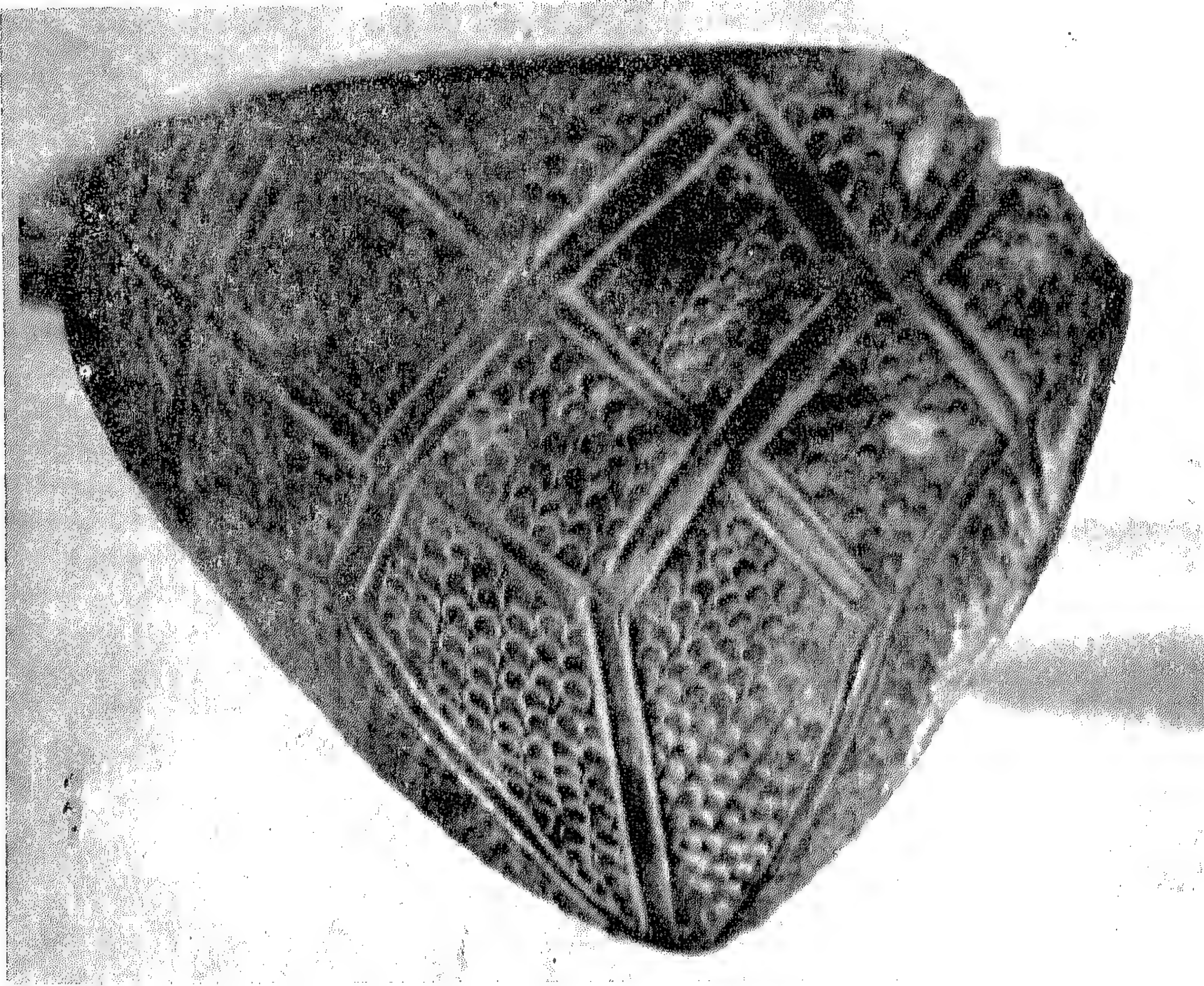
شكل (١٤)



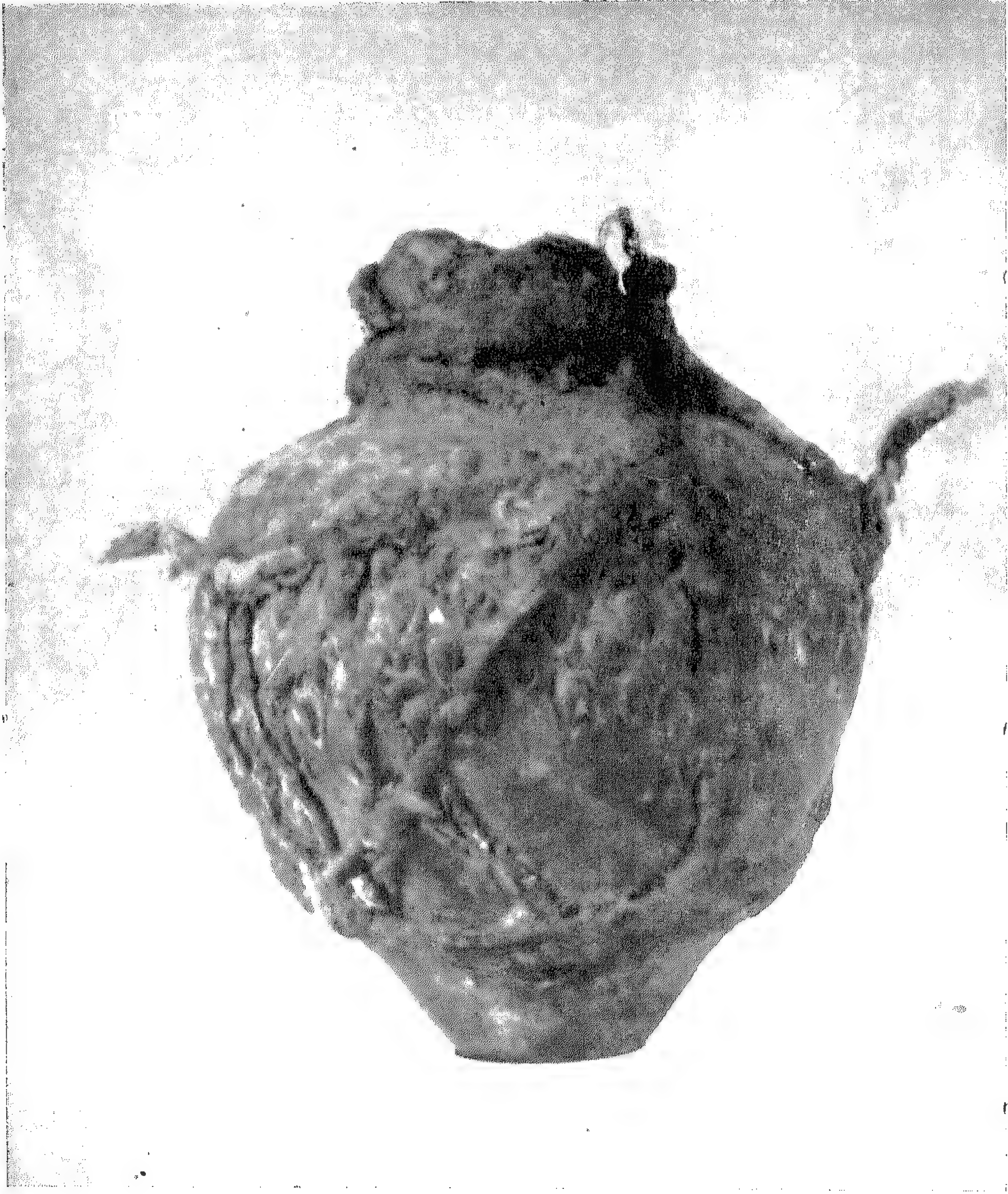
شكل (١٥)



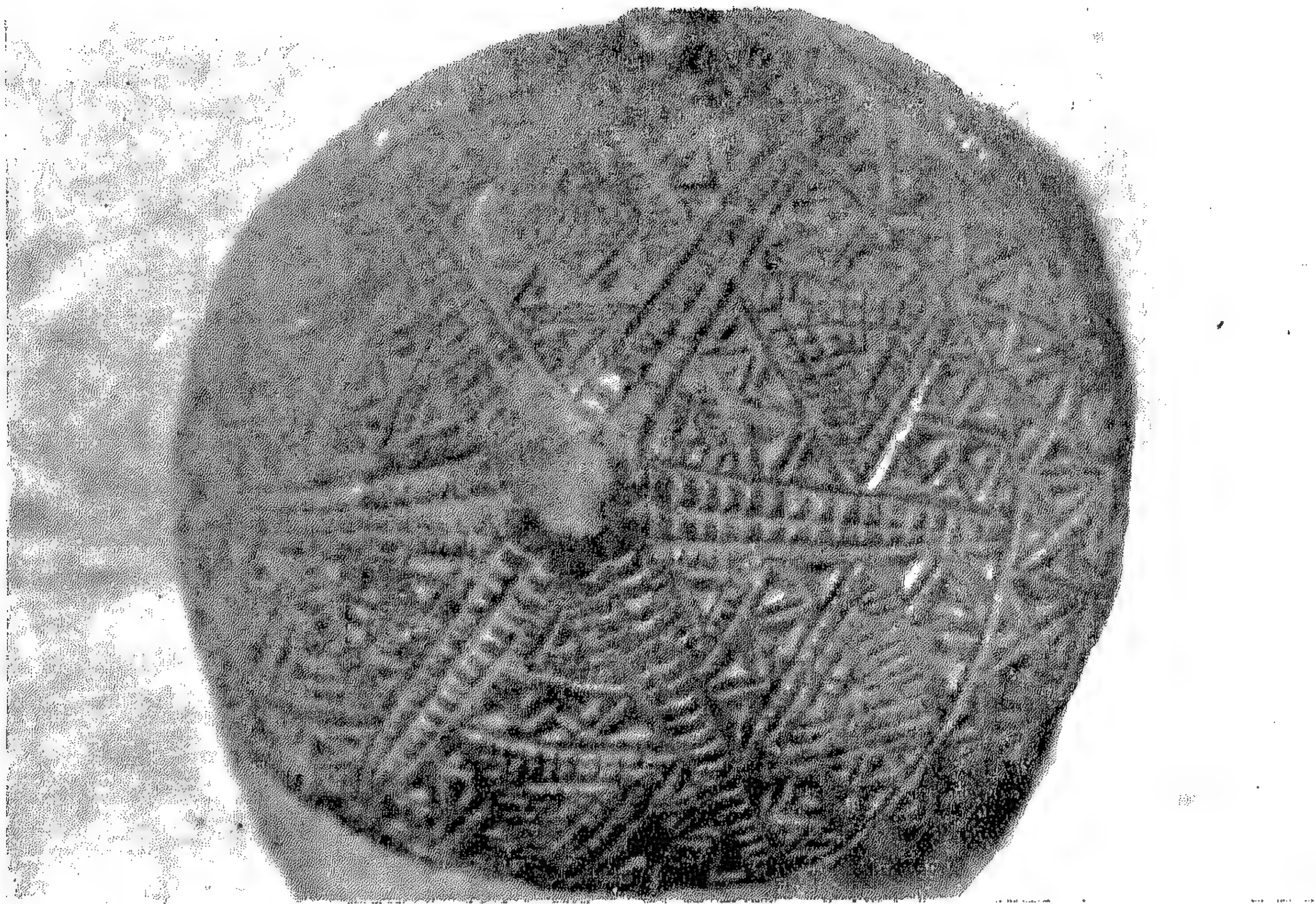
شكل (١٦)



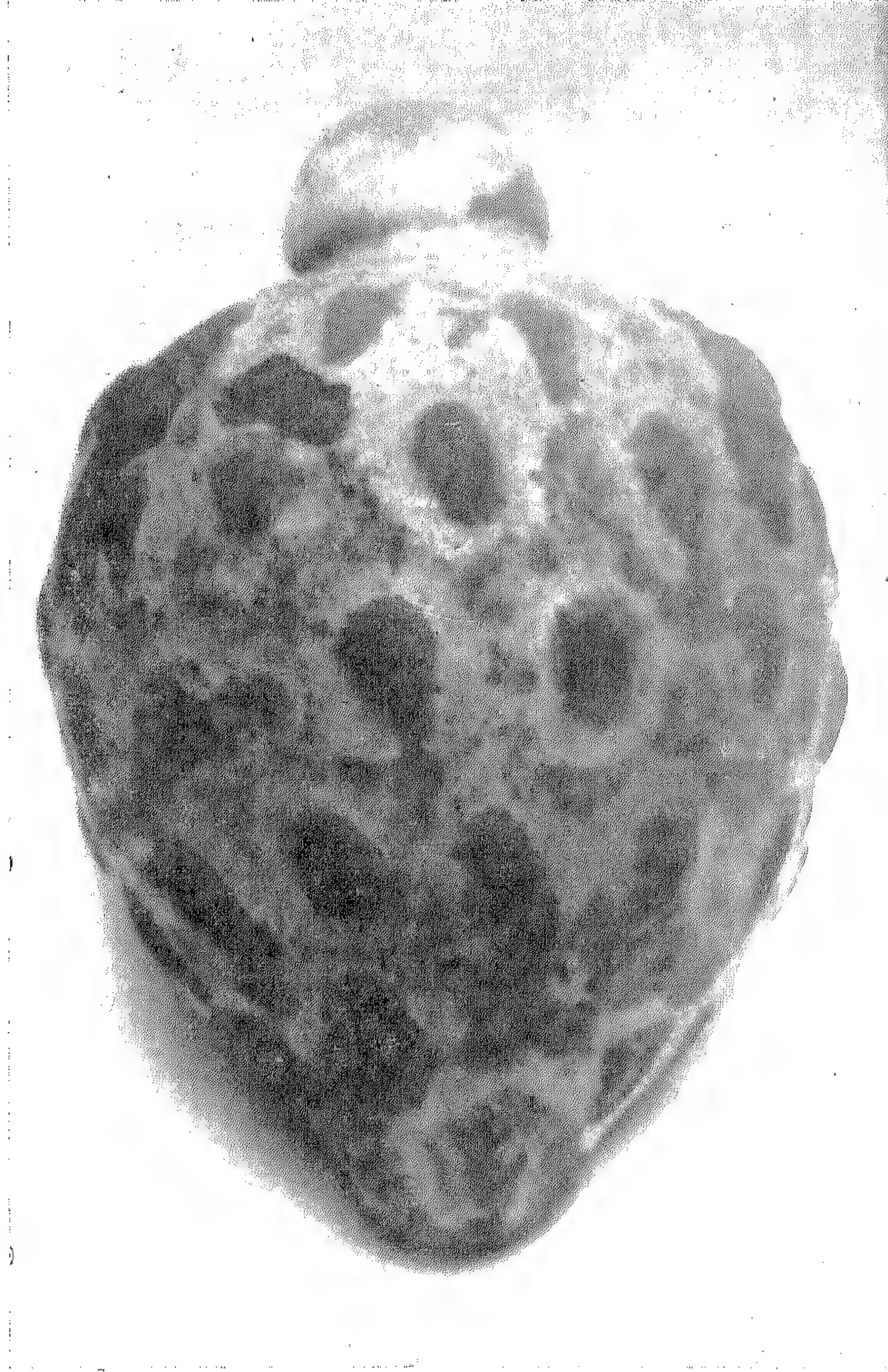
شكل (١٧)



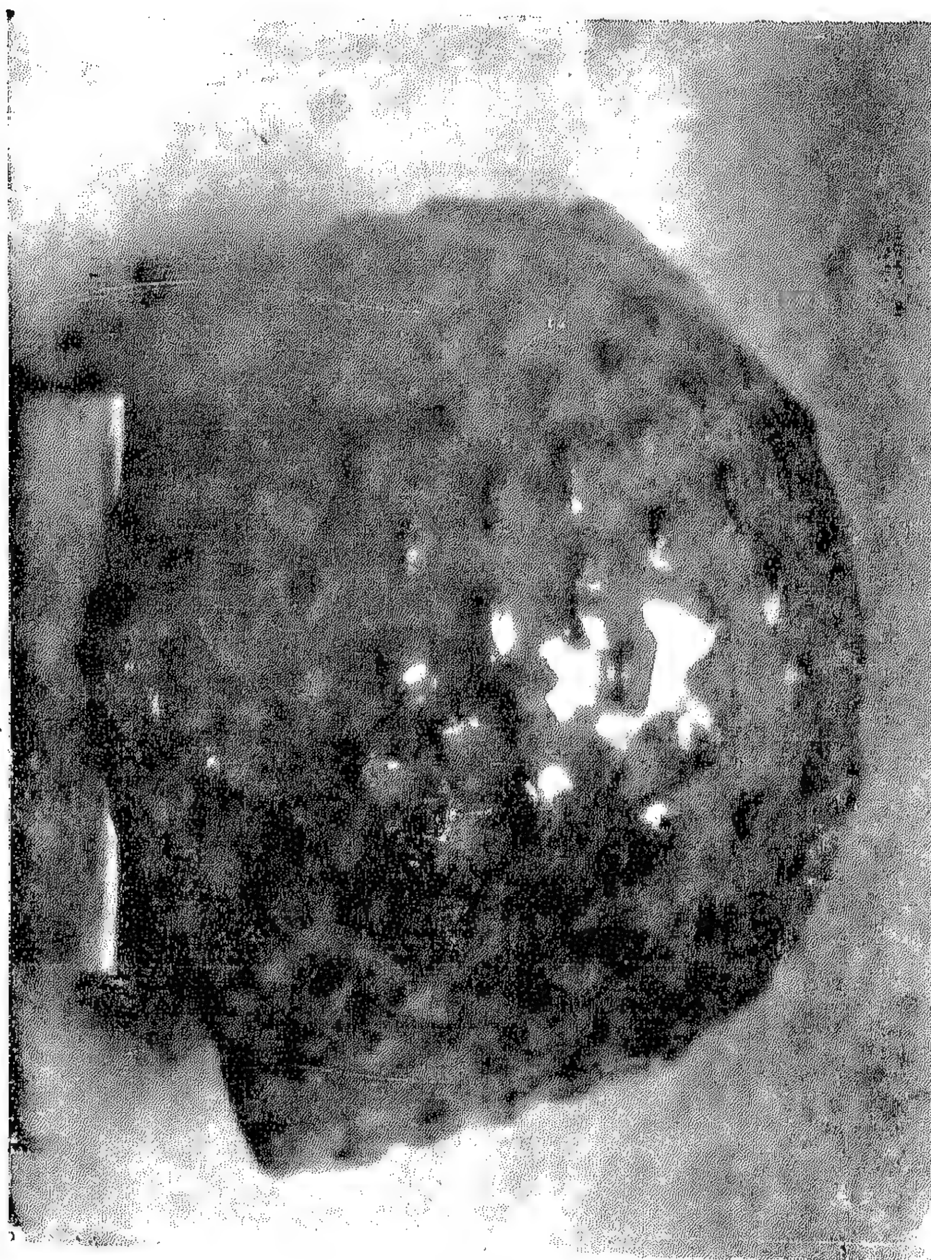
شكل (١٨)



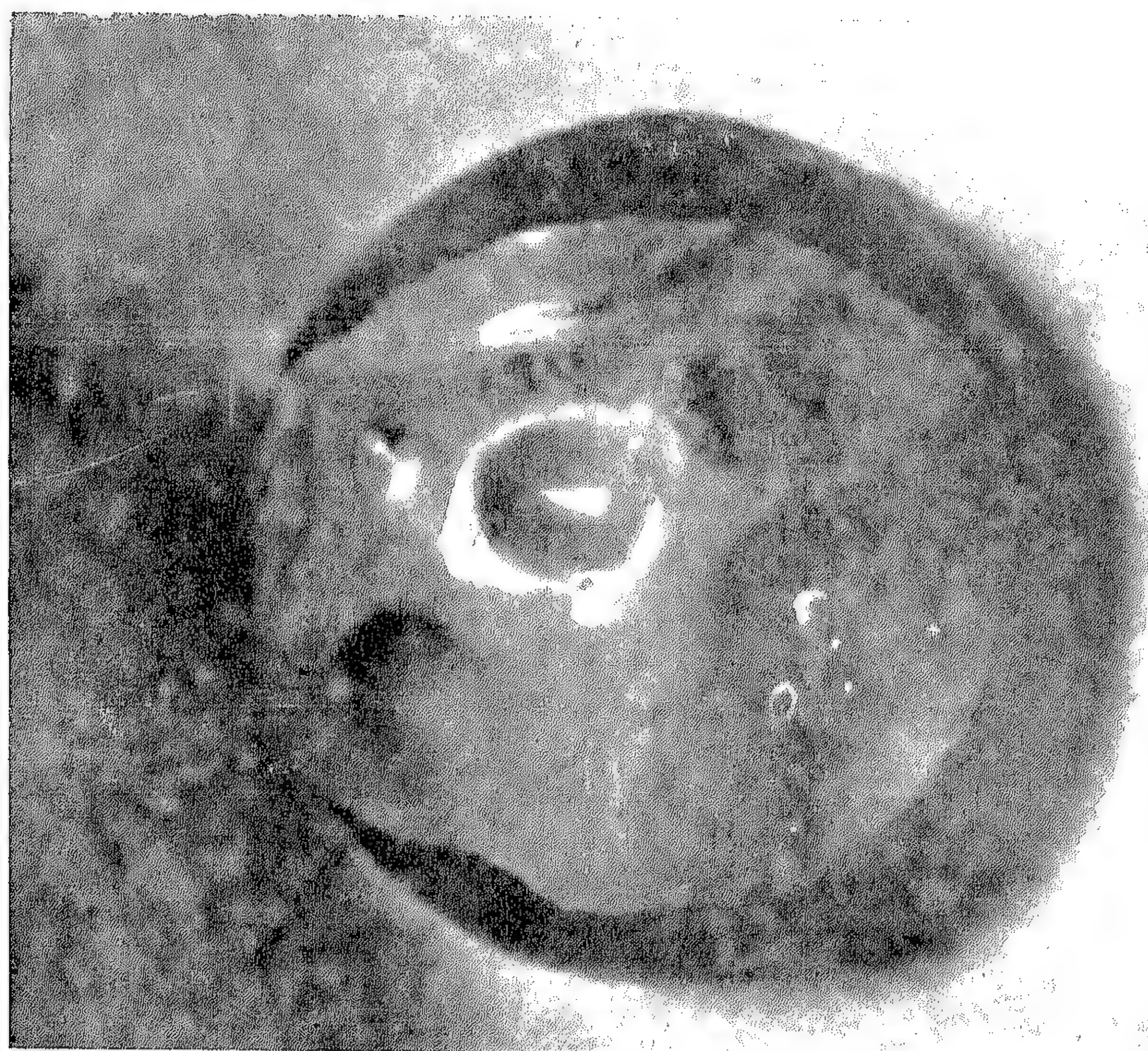
شكل (١٩)



شكل (٢٠)



شكل (٢١)



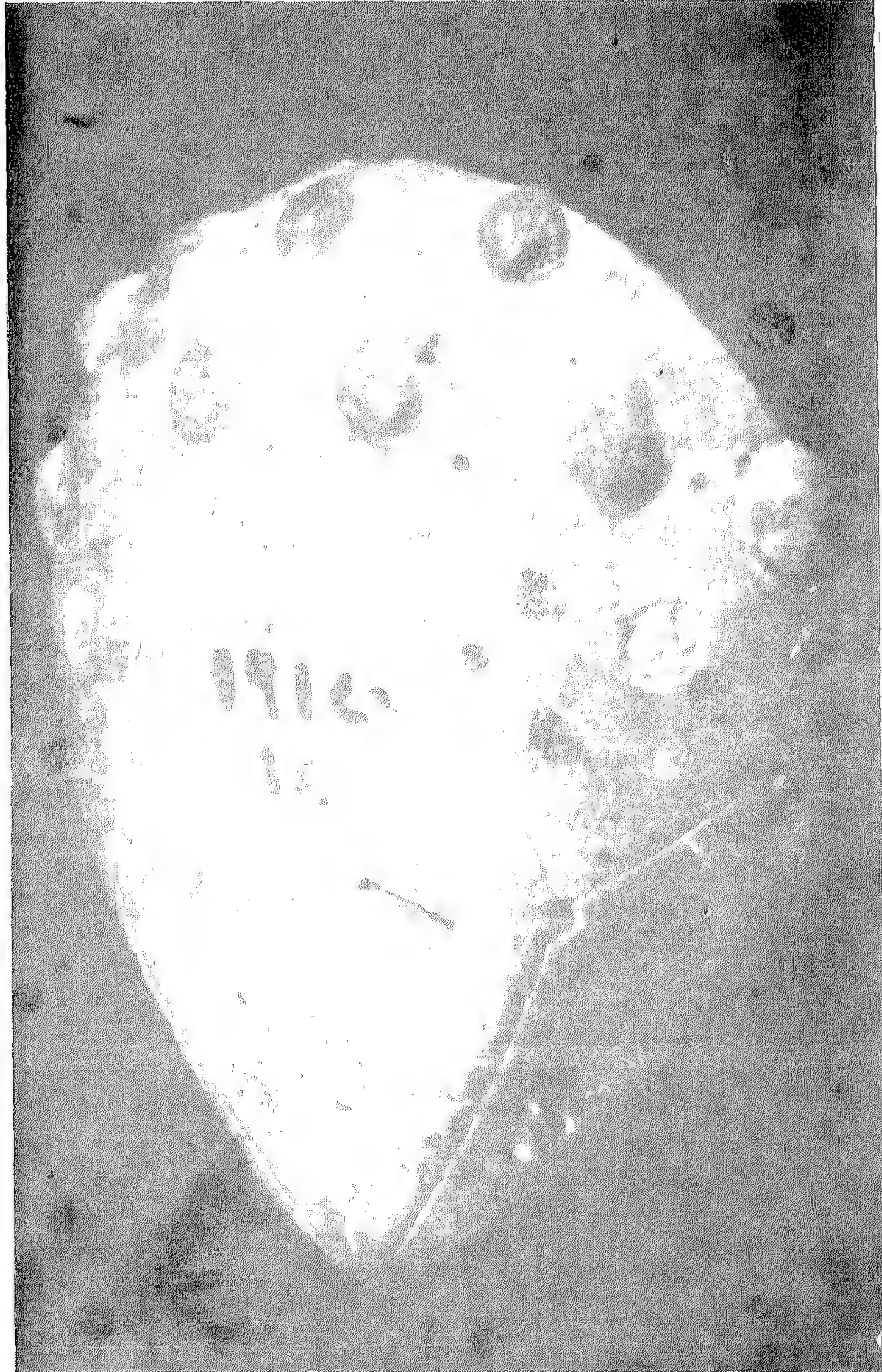
شكل (٢٢)



شكل (٢٣)



شكل (٢٤)



شكل (٢٥)



شكل (٢٦)



(شكل ٢٧)



شكل (٢٨)

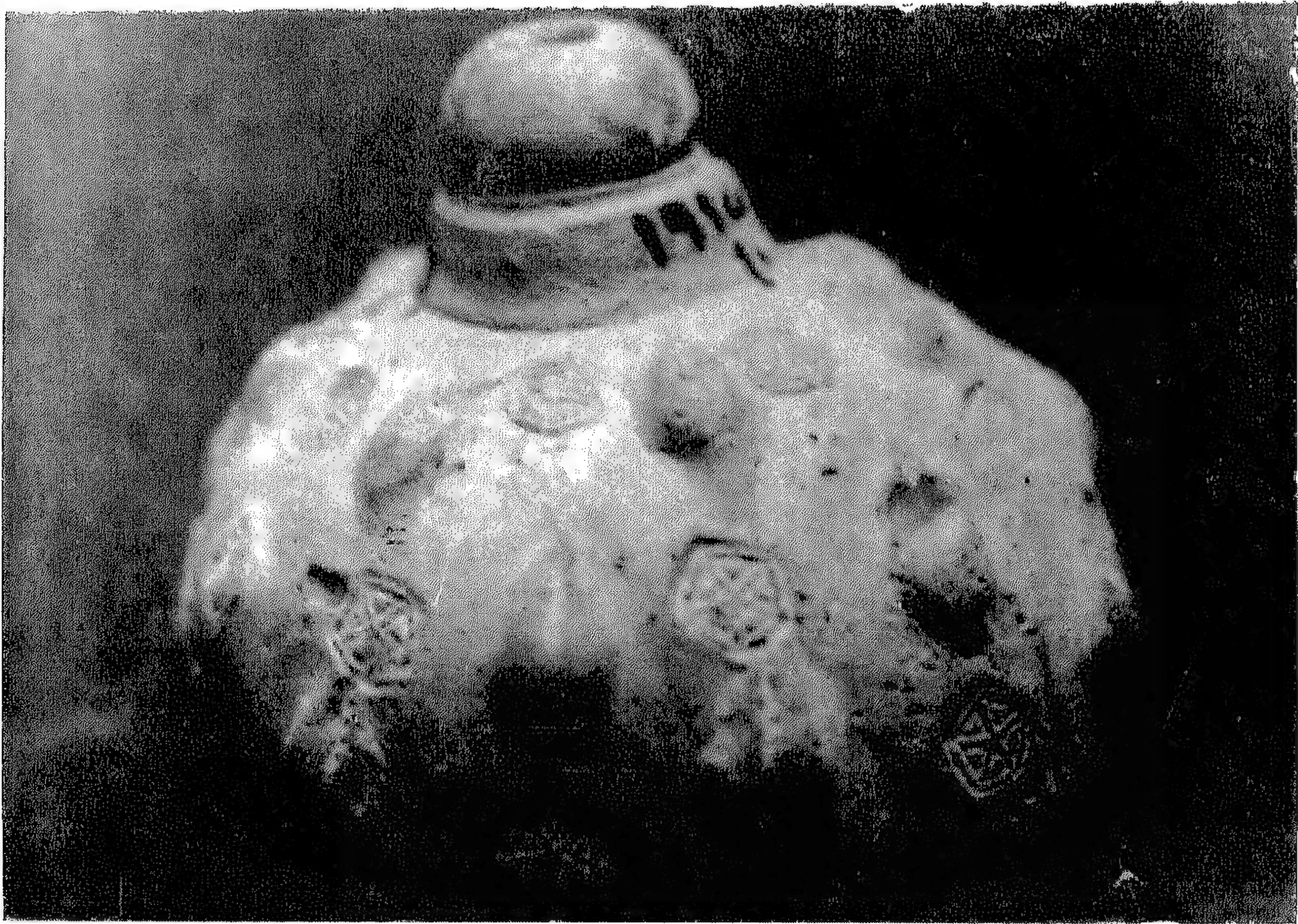




شكل (٢٩)



شكل (٣٠)



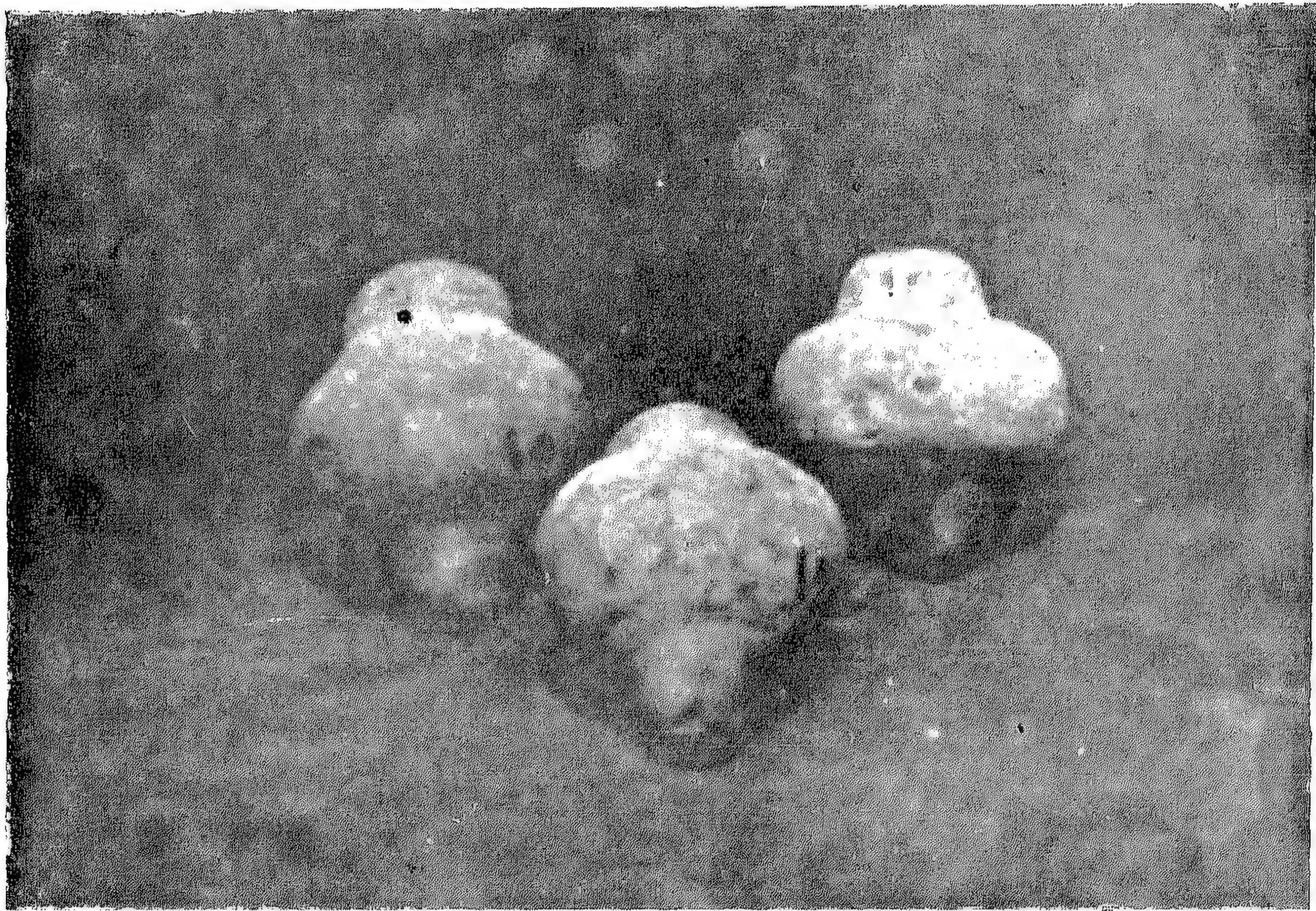
شكل (٣١)



شكل (٣٢)



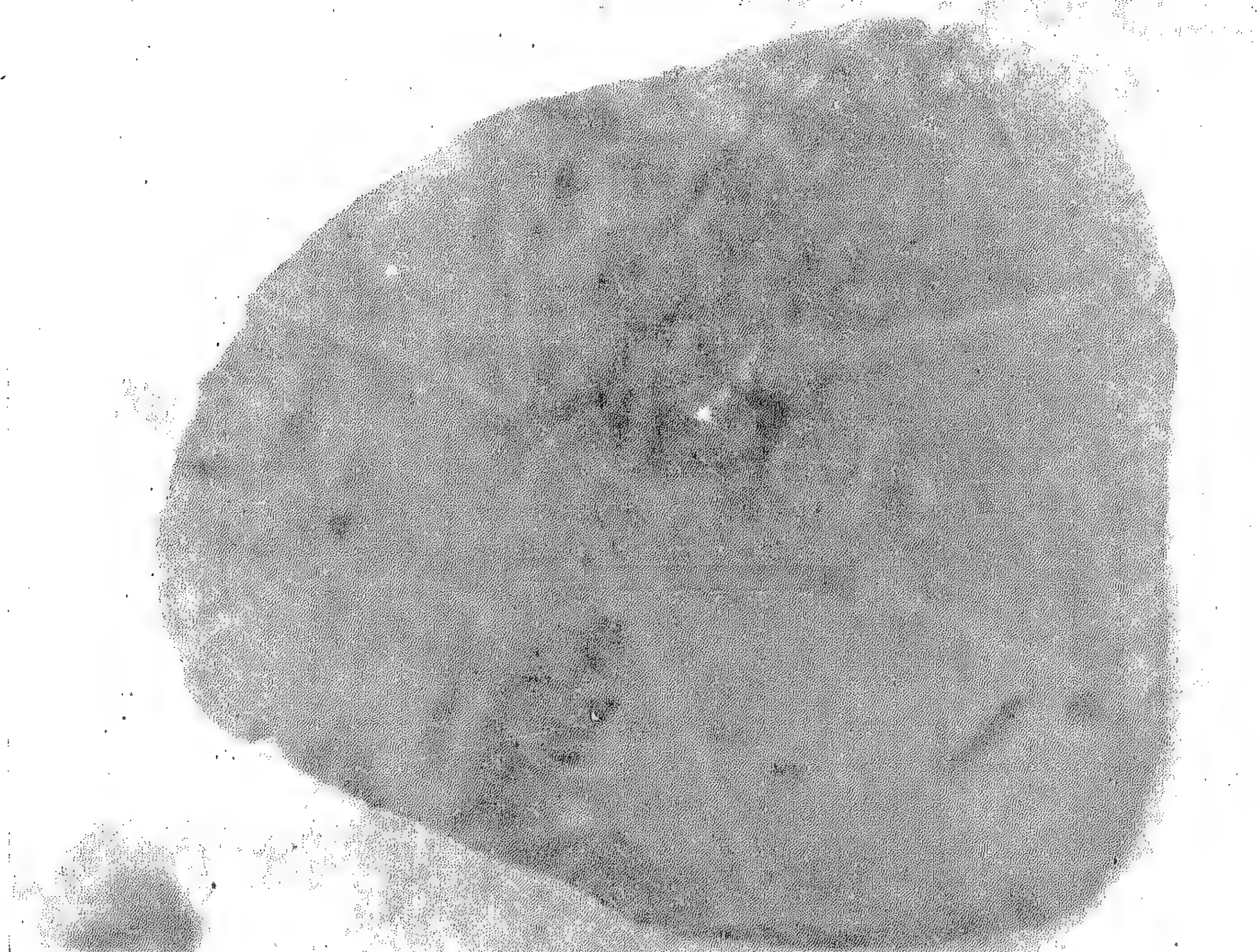
(شكل ٣٣)



شكل (٣٤)

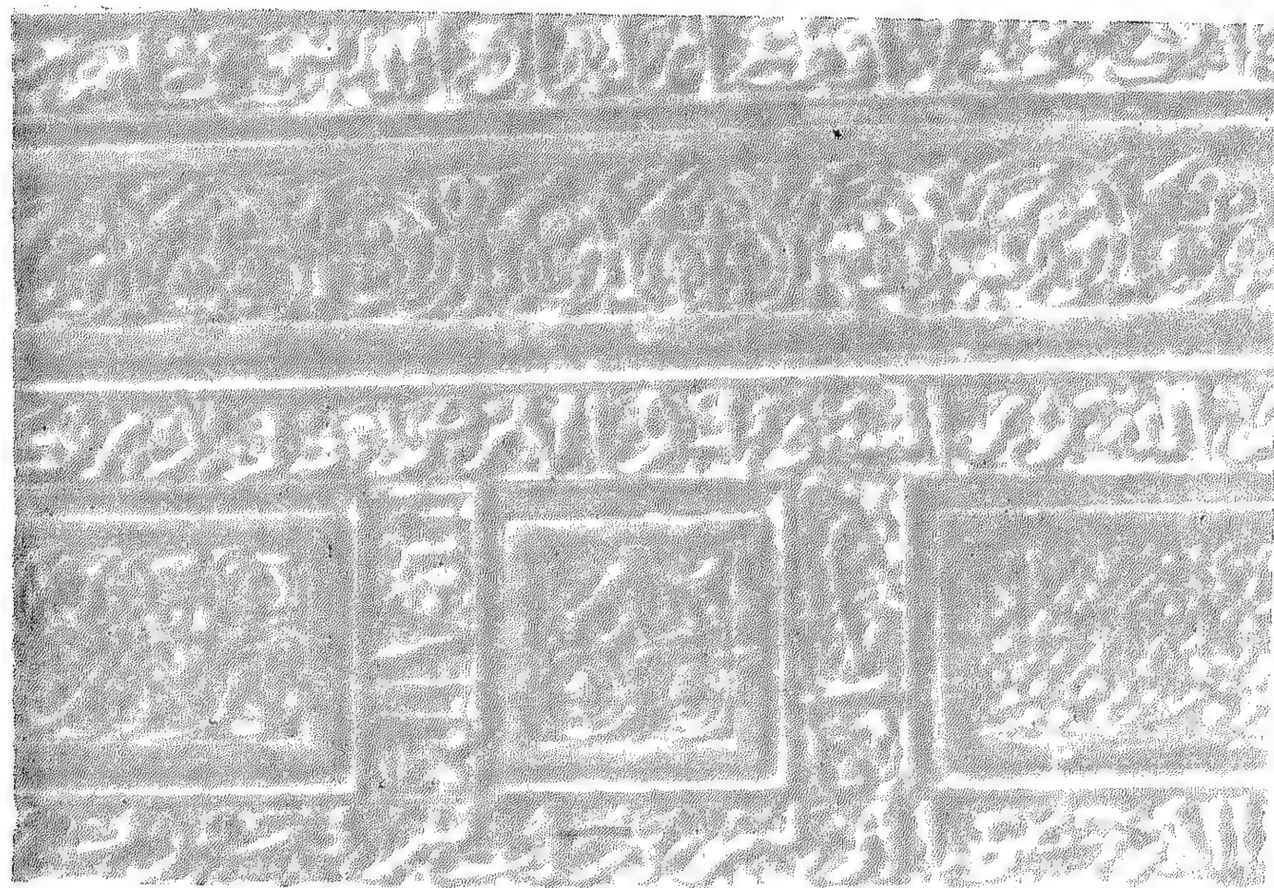


شكل (٣٥)



شكل (٣٦)





شكل (٣٧)



شكل (٣٨)



شكل (٣٩)



شكل (٤٠)



شكل (٤١)



شكل (٤٢)



شكل (٤٣)

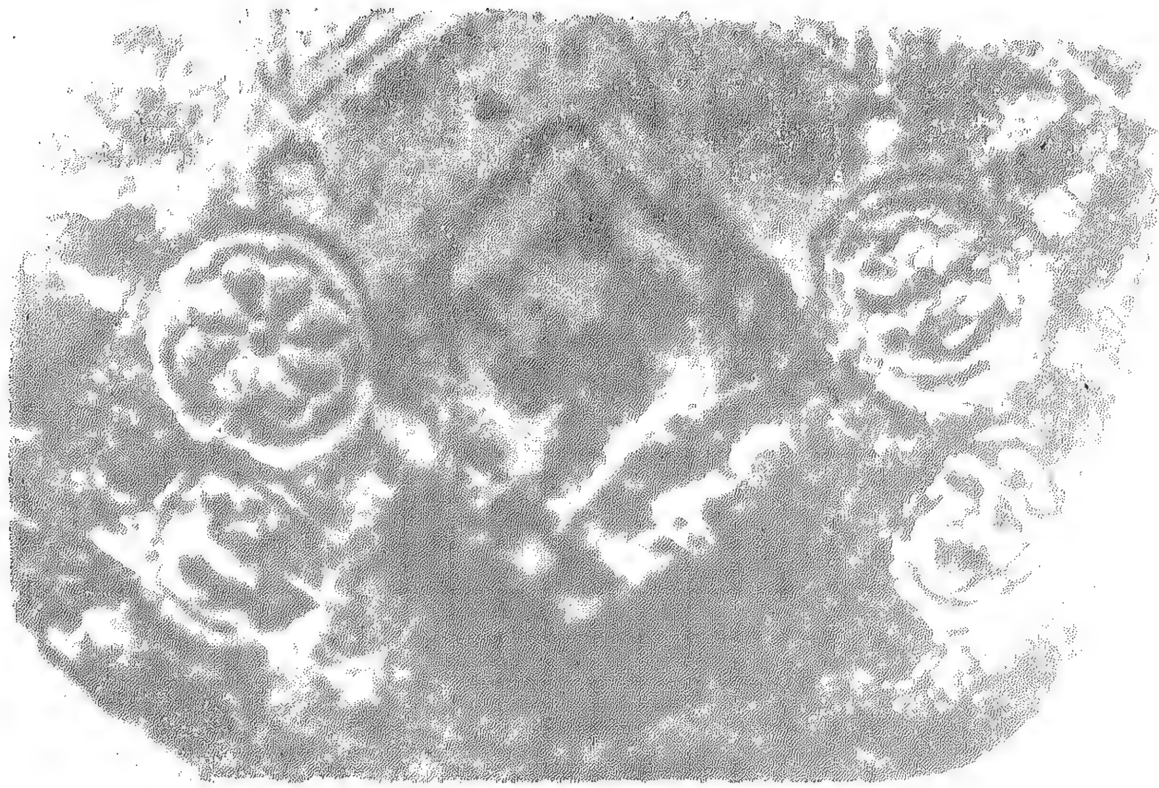




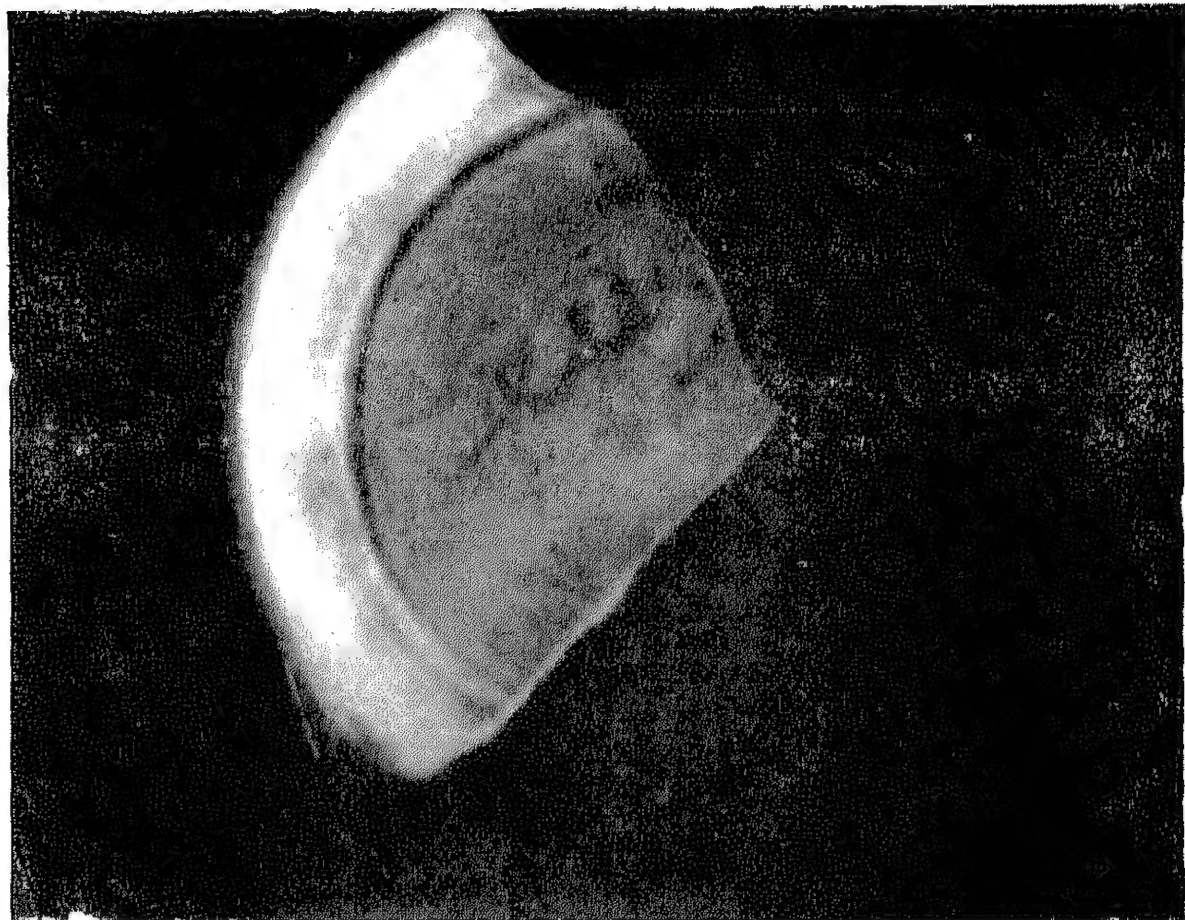
شكل (٤٤)



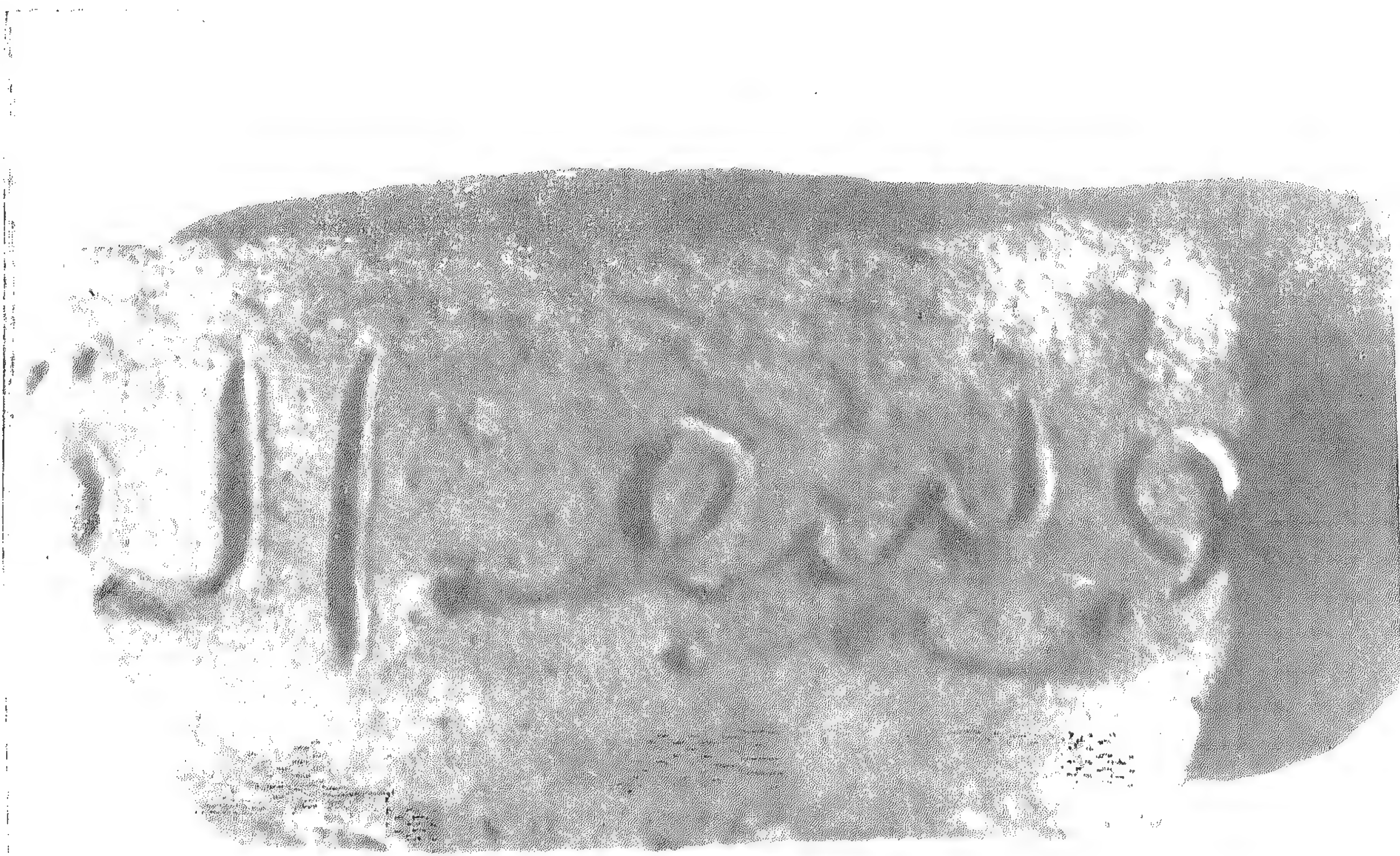
شكل (٤٥)



شكل (٤٦)



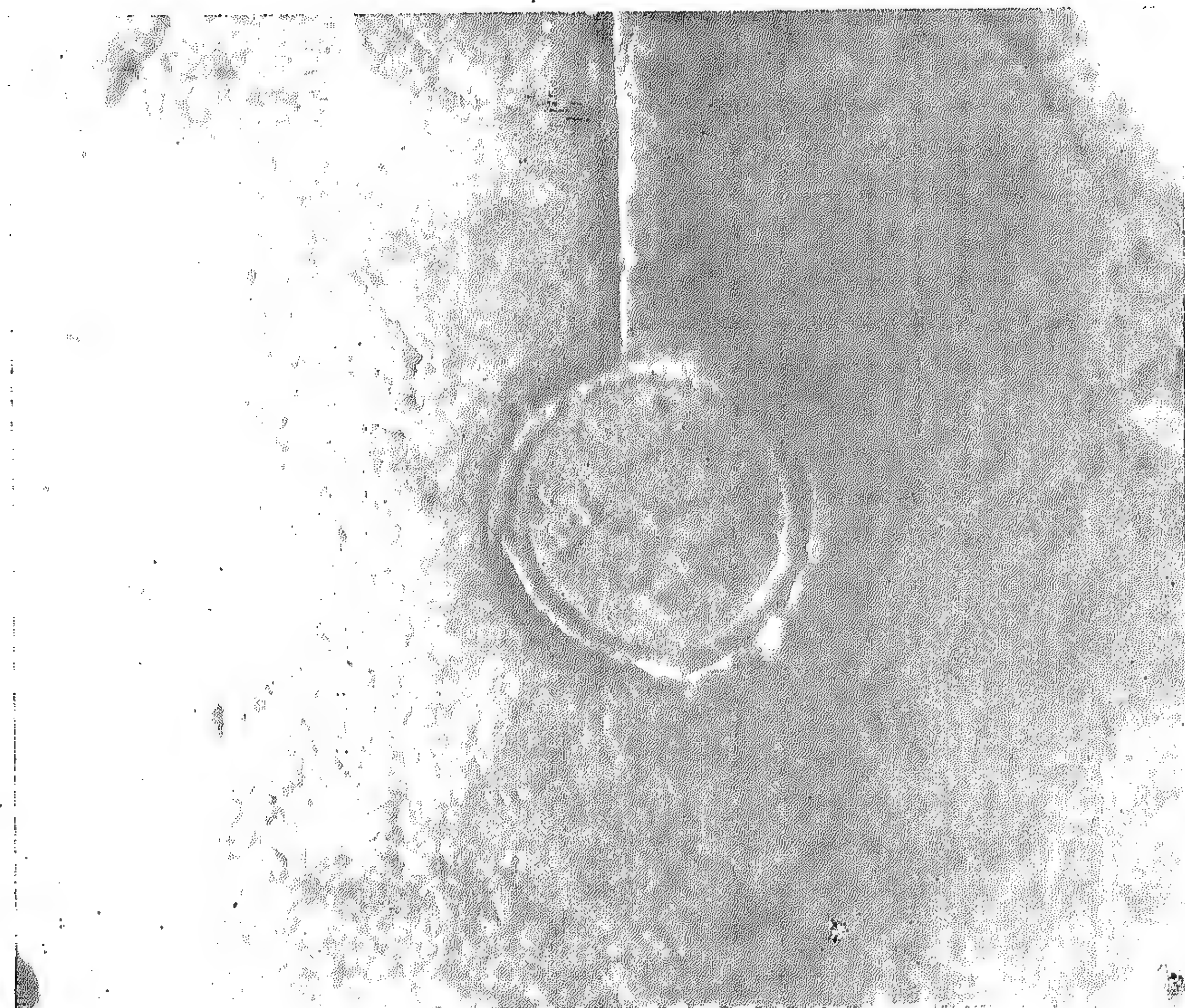
شكل (٤٧ أ)

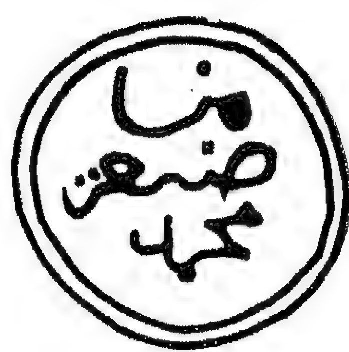


شكل (٤٧ ب)



شكل (٤٨)





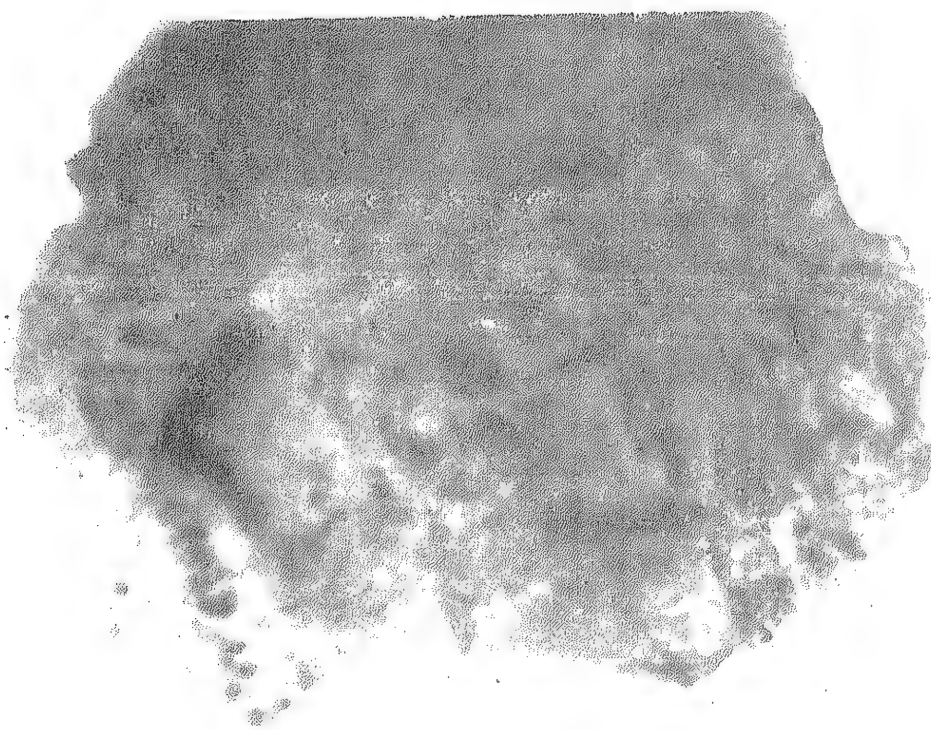
شكل (أ ٤٩)



شكل (ب ٤٩)



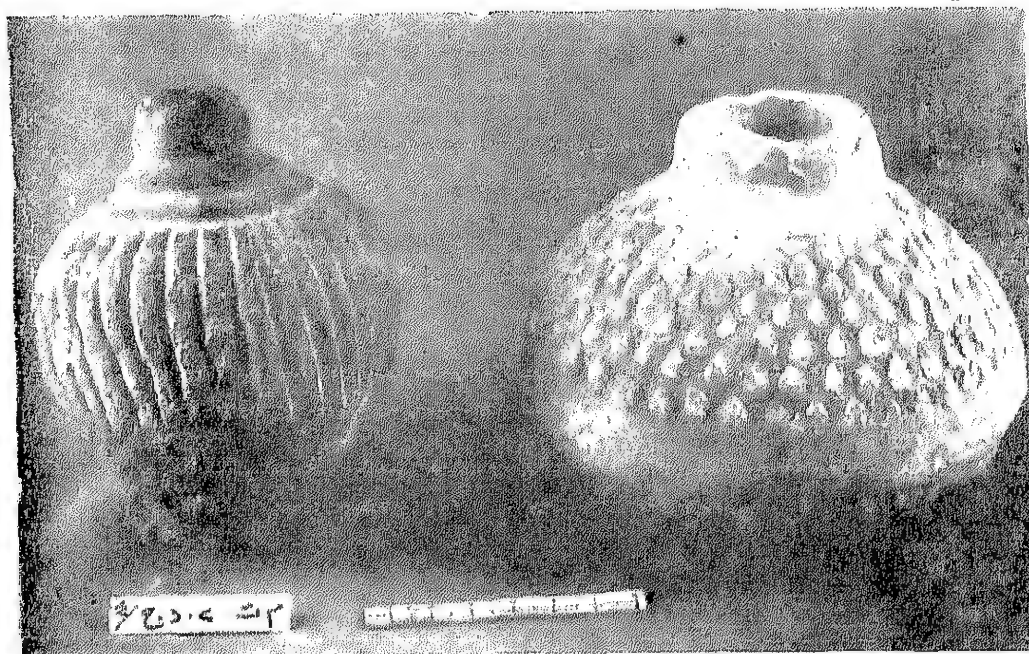
شكل (٥٠ أ)



(شكل ٥٠ ب)



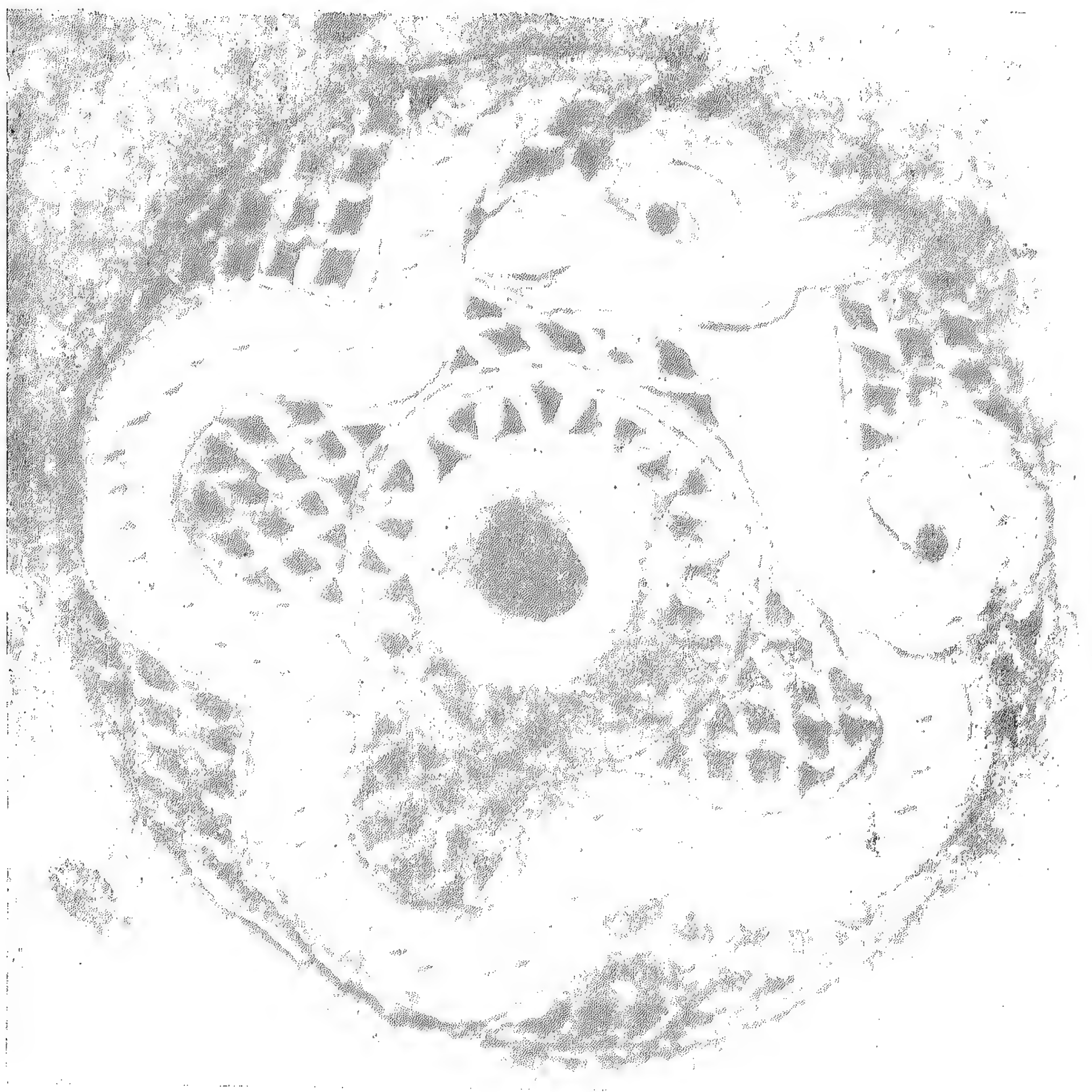
شكل (٥١)



شكل (٥٢ أ، ب)



شكل (٥٣)



شكل (٥٤)



شكل (٥٥)

بسم الله الرحمن الرحيم

دراسة لبعض العملات التركية
من واقع الوثائق والوقفيات الأثرية ، ومن كنوز متحف الفن الاسلامى بالقاهرة

د. يوسف صلاح الدين عبد السلام
كلية اللغات والترجمة جامعة الأزهر

موضوع البحث :

دأبت وزارة الأوقاف ــ الادارة العامة للأوقاف والمحاسبة ، بوزارة الأوقاف ، المكتب الفنى ، وكذلك لجنة القسمة بالوزارة ، أن تحيل الى الخبراء والمختصين فى الدراسات الشرقية والآثار الاسلامية ، والى أمناء متحف الفن الاسلامى بالقاهرة . ما يعن لها من الاستفسار عما ورد فى الوقفيات والوثائق والحجج من أسماء لعملات كانت مستعملة ومتداولة فى ذلك الحين ــ أعنى فى العصر العثمانى فى مصر .

وكان لى شرف المشاركة فى هذا المجهود .

ولكنها أصبحت ــ أعنى هذه المسميات ــ غارقة الآن فى طى الغموض .

نعلم أنه بعد صدور قانون حل الأوقاف الأهلية فى مصر ، أصبح هناك كثير من المشاكل والصعوبات أمام رجال القضاء ، عند البت والفصل فى أمر الاستحقاقات أو الرواتب أو الوقف على الزوايا والخانقاهات ، أو العطايا لقراء الربعة الشريفة ، وحملة القرآن الكريم ، أو مواد الفرز والتجنيب ، التى تستند على تقييم هذه النقود بالعملة الحالية ، سيما وأن القيمة الشرائية لهذه العملات قد اختلفت اختلافا بينا على مر السنين منذ القرن السابع عشر الى اليوم[1]

وقد أشار الى ذلك الاختلاف فى التقييم بين الفقهاء فضيلة الامام الشيخ محمد عبده ، فى فتواه ، اذ يقول (٢) :

« ولو حفظ الصاع والمد وغيرهما من المكاييل ، أفما كان ذلك مما ييسر لنا معرفة ما يصرف من زكاة الفطر ، وما تجب فيه الزكاة من غلات الزرع بعد تغيير المكاييل المحفوظة ، فنصل الى حقيقة الأمر بدون خلاف ، أظنك توافقنى على أنه لو حفظ درهم كل زمان وديناره ومده وصاعه (٣) ، لما وجد ذلك الخلاف الذى استمر بين الفقهاء يتوارثونه خلفا عن سلف ، كل منهم يقدر المكيال والميزان بمالا يقدر به الآخر » .

وحقيقة ــ ان مجموعة الوقفيات التاريخية الموجودة بوزارة الأوقاف ، تعد من التراث الخالد ذى الأهمية البالغة لما تضمنته من معلومات تلقى كثيرا من الضوء على طبيعة الحياة فى تلك الحقبة ، وكذا على أحوال من يعيش فيها ، والعلاقات التى كانت قائمة بين الناس ، وما كانت تدور بينهم من معاملات مالية وتجارية .

وما من شك أنه كان للنقود ، الدور الفعال في كل ذلك ، اذ أنها من أهم عمد الدولة ، وأنها مرآة مجدها وحضارتها ، وتتصل اتصالا مباشرا بالأوضاع التجارية والمعاملات الدنيوية ، بل وتعتبر وثائق هامة وحية ، يمكن الاعتماد عليها في استنباط الحقائق التاريخية ، سواء بما يتعلق منها بالأسماء أو العبارات الدينية المنقوشة (٤) ، فهي سجل للألقاب التي تكشف الأستار عن كثير من الأحداث الاقتصادية والسياسية ٠

الفصل الأول

ما هي الأوقاف : شرعت الأوقاف ليكون ريعها (صدقة جارية) والوقف ضربان : ـ ذرى (أهلي) ، وخيرى (٥) ٠

(أ) الوقف الذرى أو الأهلي :

ويقصد به حفظ ذرية الواقف من الفاقة والعوز ، ومن شروط صحته أن ينتهي الى جهة خير ، لا ينقطع عند انقراض الذرية ، كالفقراء والمساكين والمحتاجين والمؤسسات الاجتماعية ٠

(ب) الوقف الخيرى :

وهو ما كان موقوفا لجهة من جهات الخير ، ويقصد به تحقيق التكافل الاجتماعي ، وتقديم الاعانة ، وتيسير سبل المعيشة للفقير والمعدم ٠ والمعوق والعاجز ٠ أو بمعنى أدق تحقيق العدالة الاجتماعية في البلاد لمختلف الفئات ان أمكن ٠

وهي بعض أنواع الأوقاف التي قامت في المجتمع الاسلامي ، ولا يزال كثير منها باقيا الى أيامنا هذه ـ لتدل على مدى سمو الفكر الاسلامي وهي أوقاف للانفاق على :

١ ـ المساجد ٠
٢ ـ المستشفيات ٠
٣ ـ المكتبات العامة ٠
٤ ـ المدارس ٠
٥ ـ النزل والخانات للمسافرين ٠
٦ ـ التكايا ٠
٧ ـ السقايات ٠
٨ ـ الآبار في القنوات ٠
٩ ـ الرباطات للمجاهدين ٠
١٠ ـ السلاح والخيول للجهاد ٠
١١ ـ تجهيز المقاتلين في الجهاد بالمؤن والمال ٠
١٢ ـ اصلاح الطرق والجسور ٠
١٣ ـ المقابر ٠
١٤ ـ اللقطاء ٠
١٥ ـ الأيتام ٠
١٦ ـ المقعدين ٠
١٧ ـ العميان ٠

١٨ ـ العجزة .
١٩ ـ المساجين .

٢٠ ـ القرض الحسن للتجار وغيرهم .
٢١ ـ البذور للفلاحين مجانا .

٢٢ ـ أدوات الزراعة .
٢٣ ـ دواب الفلاحة .

٢٤ ـ أشجار مثمرة مسبولة للمارة وعابرى السبيل ، وللمسافرين الغرباء .

٢٥ ـ أوقاف خيرية لجهات أخرى ، مثل قراءة القرآن ، ونفقات العلماء ، (ومنهـا وقف خاص فى مصر لدابة شيخ الأزهر) .

ومن المعروف أنه كان للأزهـر أوقـاف ، وقفهـا عليـه أثرياء المسلمين ، وليس نظـام الجراية ببعيد .

ومن طريف ما يذكر هنا ، أن أحد أستاذة جامعة اكسفورد الانجليزية العريقة ، ذكـر أنه عند انشاء اكسفورد درسوا تقاليد جامعة الأزهروطبقوها ، وبدلا من دراسة الدين الاسـلامى ، درسـوا اللاهوت ، وكما كان للجـامع الأزهر أوقاف ، كان لاكسـفورد أوقاف من أغنيـــاء الانجليز ، تقليدا لأثرياء المسلمين .

٢٦ ـ أوقاف خيرية لنحر الأضحيات فى عيد الأضحى ، واطعـام الفقـراء والمحتاجين فى شهر رمضان الكريم .

٢٧ ـ أوقاف الطب النفسى :

(أ) كان هناك وقف ـ فى مدينة طرابلس ـ لتعيين رجلين يمـران كل يوم على المرضى فى المستشفيات ، عملهما فقط أن يتجـاذبا الحديث بصوت خافت يكاد يكون همسـا ، يسمعه المريض ، بحيث يلقيان فى روعه أنهما يتحدثان حديثا عابرا ، عاديا ، يقـول الأول للثانى مثـلا : اننى أرى اليوم فلانا أحسن منه بالأمس ، فيقول الثـانى : وأنا أرى علامات الصـحة بادية عليـه ،فيسـمع المريض ذلك فترتفع روحه المعنـوية ، ويعتقد صحة ما يقال .

(ب) وكان فى مستشفى « بيمارستان » قلاوون بالقـاهرة فرقة خاصـة للتمثيل الشعبى المضحك ، يقوم الممثلون بذلك أمام المرضى . الذين تشـتد آلامهم ، فينسون تلك الآلام من كثرة الضحك من سـماع الملح والطرائف والقفشات .

(ج) وكذلك كان فى نفس البيمارستان فرقة من المنشدين رخيمى الأصوات ، ينشدون التوشيحات والمدائح النبوية من فوق مئذنة مسجد المصحة عند منتصف الليـل أو قريبا منه ، ليخففوا من آلام المرضى الـذين يؤرقهم الألـم ، ويمنعهم من النــوم ، فيسبحون بخيالهم فى معانى التواشيح الدينية ، فيقتربون من الله عز وجل ، فيبتهلون اليه ويطلبون منه الشفاء .

(د) كما كان هناك فرقة موسيقية ، وشعراء بربباتهم ، وقصاص يقصون الحكايات الشعبية التى تحض على الصـبر . وتصور أبطال الرواية على مدى ماعانوه من آلام وتعذيب

وسجن ، فى بادىء الأمر ، ثم يأتى الفرج من الله تعالى فينقذهم من المعاناة ويرفعهم مقاما محمودا ، فيسمع المريض ذلك، فتهون عليه بلواه ، ويأمل فى رحمة الله مولاه •

٢٨ ـ أوقاف التزويج :

حين يعجز الشاب ، أو من يعوله ، عن القيام بنفقات العرس من مهر وجهاز ، فانه يتقدم الى قيم الوقف يطلب منه المعونة ، فيعطيه ماهو بحاجة اليه ، وكذلك والد العروس الذى يحتاج الى مساعدة •

٢٩ ـ وقف الزبادى :

وهو وقف خاص بمساعدة الأولاد والخدم الذين يكسرون مايحملونه من آنية الزبادى فى الطريق الى البيت ، يذهب الصبى أو الخادم الى قيم الوقف ، ومعه الآنية المحطمة ، فيعطيه عوضا عنها ، ويعود الى داره ، وقد اتقى شر العقاب أو الزجر ، وقد ذكر ذلك ابن بطوطة فى رحلته عن هذا النوع من الوقف فى دمشق •

٣٠ ـ نقطة الحلب :

كان مما أوقفه صلاح الدين الأيوبى وقف لامداد الأمهات المرضعات بالحليب اللازم لأطفالهن ، جعل فى أحد أبواب قلعة دمشق ميزابا يسيل منه اللبن ، وآخر يتدفق منه الماء المذاب بالسكر ، فتأتى الأمهات يومين من كل أسبوع فيأخذن ما يحتجن اليه لأطفالهن من الحليب والسكر •

٣١ ـ وقف الحيوان :

وكان خاصا بايواء الحيوانات الأليفة والنافعة فى مأوى معد لذلك واطعامها ورعايتها ، ومن طريف مايذكر فى مسألة تنقية العليق والعلف الذى يقدم للخيول ماذكره الجزائرى فى عقد الأجياد ص ٢٧٢ ، أن حكمة تنقية العلف • لئلا يكون فيه حصاة أو تراب فيوجع ضرسه ، وأن السلاطين كانوا يوصون السواس بتنقية العليق ، وتأدية الأمانة فيه ، فانه لا لسان له يشكوه الا الى الله تعالى (أنظر السبكى : معيد النعم ص ١٤٤ ـ ١٤٥) • (وذكر ذلك ابن الأحنف فى مختصر كتاب البيطرة ، ق ١٠٧ ـ ١٠٨) •

٣٢ ـ تطبيب الحيوان :

وكانت لعلاج الحيوانات المريضة وتطبيبها من خيل وبغال وحمير •

هذه فكرة موجزة عن بعض أنواع الوقف ، وأهدافه كما كانت ، ولا يزال كثير منها حتى الآن ، فى المجتمع الاسلامى •

وهذا ان دل على شيء فانه يدل على رأفة ورحمة تعاليم الاسلام ، وأريحيته البالغة ، وتذويب الفوارق بين الطبقات ، وأرقى نظام ـ لو طبق بعدل وسماحة ـ للتكامل الاجتماعى •

الفصـــل الثانى

بعض الأسماء المذكورة فى الوقفيات :

من هذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر ٠

(ذهب) :

دينار ذهب فنــدقلى ـ ذهب زر محبوب ـ شريف ذهب ٠

(فضـــــة) :

ريال أبوطاقــه ـ ريال أبو كلب ـ ريــال أبو مدفع ـ ريال أبو شوشه ـ ريال أبو عمود ـ ريال سينكو ـ ريال مجيدى ـ ريال حميــدى ٠

(نحاس) :

فلوس نحاسية من فئة الخمس بارات ، والعشر بارات ، والعشرين بــارة ، والأربعــين بارة ٠

وجدير بالذكر ، أن دراستنا لهذه المسميات ، الواردة فى الحجج والوقف ، انما هى المــامات نعــدها معالم على الطريق ، كى نرشد أبناءنا من الدارسين والباحثين، الى أهمية الوثائق التاريخية والمخطوطات القديمة ، والى استقراء مافى بطونها من أسرار ، حتى يسير الخلف على جادة ما انتهى اليه السلف ، وحتى يقتدى بحسناته ، وينــأى عن أخطائه ، وحتى ينفض التراب عن هذا التراث الاســـلامى الرائع ، ويثرى المـكتبة الشرقيــة والاسلامية ، الذى اهتم به من قبلنا ، منذ سنوات طويلة ، علماء الاستشراق ٠

ـ ١ ـ

(دينار ذهب فندقلى ـ ذهب زر محبوب ـ شريف ذهب)

الدينار قطعــة من الذهب ، وزنها مثقال ، جاء ذكره فى القرآن الكريم والأحاديث النبوية ٠

قال تعالى فى سورة آل عمران ، آية ٧٥ : « ومن أهل الكتاب ما ان تأمنه بقنطار يؤده اليــك ومنهم من ان تأمنه بدينار لايؤده اليك الا مادمت عليه قائما » ٠

وفى الحديث النبوى « أهلك الناس الدينار والــدرهم » أى بســبب التــكالب على جمعهما ، والحرص على كنزهما ٠

وقال عليه السلام « تعس عبد الديــنار ٠ تعس عبــد الدرهم ، تعس عبــد القطيفة » أى لأنه يحرص على اقتنــائها وحبســها ، ولاينفقها فى سبيل الله ٠

ويقال ان كلمة دينار وفدت الينا من اللفظة اليونانية اللاتينية "Dinarius aureus" وكذلك يقــول بلنى "Pliny" انه كان يطلق عليه « الأريوس بديناريوس » ٠

ومنهم من قال انها كلمة رومية من "Denarius" بتقدير "nummus" ومعناها نقد ذو عشر آسات ، جمع آس "as" اذ أنه كان اصلا من الفضة ، ويقدر بعشرة آسات (الآس : أصل النقد عند الرومان ، وكانت زنته رطلا) ٠

وقد اشتهر عند العرب الدينار الهرقلى ،وكان من الذهب الجيد ، البديع الشكل ٠

انظر قول الشاعر فى بعض صبية من النصارى :

كأن دنانيرا على قسماتهم وان كان قد شف الوجوه لقاء

وكانت أول عملة ذهبية عربية اسلامية عليها لفظ دينار ، أيام عبد الملك بن مروان سنة ٧٦هـ ، ولكنها ليست أول دنانير عربية اسلامية ٠

اذ أخبرنا المقريزى فى « شذور العقود » ،والبلاذرى فى « النقود » ، أن معاوية بن أبى سفيان ، ومصعب بن الزبير ، ضربا دنانير عربية واسلامية٠

وأصبحنا منذ عصر السلطان الناصر فرج بن برقوق نسمع عن الدينار والدنانير العربية وغيرها ، موسومة باسم يميز كل دينار عن أخيه ،كالدينار الناصرى والدينار السالمى والدينار البندقى والدينار الفندقلى ٠

وقد أدى تقارب اللفظين « بندقى فندقلى »الى اعتبارهما نقدا واحدا ٠

ويشير على مبارك فى «خططه » ج٢٠ فى نقود سنة ١١٢٨هـ الى سكة بعيار جديد تسمى طغرالى ورنجرلى الطونى وكانت أعلى من البندقى فى الوزن والعيار ، وتغير اسمها الى فندقى أو فندق ، وفى مصر فندقلى بزيادة اللام ٠

ويذكر الأب أنستاس الكرملى صاحب كتاب« النقود العربية وعلم النميات » أن أصل كلمة فندقى بياء النسبة ، وينطقها الأتراك فندقلى ،وكلاهما ينسب الى البندقية من بلاد ايطاليه ، لأنه كان يضرب فيها ، وتلفظ فندق وفندقية ، بضم الأول والثالث ، ويقال أيضا بندق وبندقية ٠

كما يروى صمويل برنار فى كتاب « وصف مصر » ما يشير الى أن الفندقلى هو نقد البندقية ، الذى يسمى بالعربية فندكى وبندقى أو فندقلى٠

والواقع أن الفندقلى ، نقد ذهب لا يمت الى البندقية بصلة عدا أنه نقد ايطالى سمى بالايطالية "Floriuo" وبالانجليزية "Flurin" وبالفرنسية "Flurin" ، وهو لفظ مشتق أصلا من اللاتينية "Flos" أو "Floren" بمعنى زهرة "Flower" وأطلق هذا الاسم على النقود الذهب التى ضربتها مدينة فلورنسا الايطالية فى عهد الجمهورية لأول مرة سنة ١٢٥٢م بوزن قدره ٥٤ حبة ، وتحمل كل قطعة على أحد وجهيها زهرة الزنبق (اللى) التى أضفت على النقد اسم الزهرة (فلورم) التى اشتق منها لفظ فلورين ٠

ولقد تداول الفلورين فى كافة البلاد الأوروبية وخاصة ألمانيا وفرنسا وهولندا وبلجيكا ، حيث لايزال يستعمل حتى اليوم (أنظر دائرة المعارف البريطانية سنة ١٩٦٠ م) ٠

ويشير « بلوشى » أن أسعار الدنانير قد انحطت فى مصر فى القرن ١٤م . مما أدى الى خلو المكان للدوكات الايطالية وللفلورين الذى شاع استعماله ، وذلك حين أصر جمرك الاسكندرية على أن يكون دفع قيمة التجارة مع الأوربيين على أساس السبائك الذهبية أو النقود الايطالية ، ولكن لا يعرف على وجه الدقة من هو السلطان الذى أمر بضرب الفندقلى أو الفلورين أو سمح بتداوله لأول مرة فى مصر .

ولكن المقريزى فى كتابه «السلوك» ينوه الى هذه الحقيقة حين قرر أنه سنة ٨٠٠هـ (١٣٩٧م) كثر تداول الفلورين فى مصر حتى أصبح هو النقد المطلوب فى التجارة الدولية عامة ، وبلاد الشرقى العربى خاصة وكان وزنه ٣ جرامات .

ويذكر « صمويل برنار » أن الفلورين أو الفندقلى الذى كان سائدا فى الدولة العثمانية ضرب فى مصر ١١١٥هـ (١٧٠٣م) بوزن ٣٫٤٤جرام . وسكت منه قطع توازى ضعف الفندقلى ، وأخرى نصف فندقلى فى عهد السلطان أحمد الثالث (١١١٥هـ - ١١٤٣هـ) واستمر الفندقلى يضرب فى مصر واستانبول فى السنوات التالية حتى أن مصطفى الذهبى يشير فى جداوله الى (فندقلى محمود) نسبة الى السلطان محمود سنة ١١٤٣ - ١١٦٨هـ (١) وكذلك ضرب الفندقلى فى عهد السلطان مصطفى الثالث ١١٧١ - ١١٨٧هـ (١٧٥٧ - ١٧٧٣ م) ابتداء من سنة ١١٧١هـ ، وهو عبارة عن دينار مستدير عليه كتابات نسخية ، بالوجه أربعة أسطر ، وبالظهر ثلاثة أسطر ، نصها :

وجـــه	ظهـــر
سلطان مصطفى	ضارب النضر
بن أحمد خان عز نصره ضرب فى	صاحب العز والنصر فى
مصر سنة	البر والبحر
١١٧١	

وأحيانا نرى اسم السلطان مكتوبا بكتابة متداخلة على شكل طغراء باسم السلطان مصطفى ابن أحمد خان .

ويتبين من القطع التى يقتنيها متحف الفن الاسلامى من هذا الفلورين أو الفندقلى أو المحبوب المصطفاوى أن متوسط وزن القطع التى قام بتحقيق أوزانها د . فهمى ، وأنا من بعده ، هو ٣٫٤٤ جرام .

ويشير «زامباور» فيما كتبه عن الفندقلى فى «دائرة المعارف الاسلامية» الى قطعتين وزن الواحدة ضبط ٣٫٤٣ جرام ، ولم يكن عيار الفندقلى يزيد على ٢١ قيراطا ، اذ أن العملة العثمانية قد بدأ الانخفاض فى نسبة عيارها يتضح تدريجيا حتى أصبح عيار معظم نقودهم المتأخرة ١٨ قيراطا .

وكان أكبر قطر للفندقلى المضاعف الذى كان يضرب فى مصر فى أيام المواسم ٣٤ ملليمتر ، وكان قطر فندقلى التفرقة ٢٥ ملليمتر ، وقطر الفندقلى المتعامل به بين الناس ١٩ ملليمتر .

ونلاحظ أن سعره الذى حددته الدولة فى سنة ١١٧٢ هـ (١٧٥٨ م) كان يراوح بين ٢٠٠ ميدى و ٣٠٠ ميدى .

والليدى كلمة قد حرفت على ألسـنة عامة المصريين من المؤيديه ، وجعلها ميايدة ، واختلفت قيمة الميدى ، حتى صارت فى الأزمان الأخيرة ،وقبل اندثارها بتاتا بسعر البارة ، وقد تزيد أو تنقص قليلا ، وكانت من قبل تسـاوى نحوا من خمسة مليمات ٠

نعود فنقول انه قد بطل ضرب الفندقلى فى مصر ، بعد أن بطل ضربه فى بلاد الدولة العثمانية فى نهاية أيام السلطان عبد الحميـد الأول من سنة ١١٨٧ ــ ١٢٠٣ هـ (١٧٧٣ ــ ١٧٨٩ م) ٠

ذهب زر محبوب :

نقد ذهبى تركى ٠ مصرى الاستعمال ، والكلمة مركبة من الفارسـية (زر) أى ذهب ، و (محبوب) كما يقول صاحب كتاب النقود العربية وعلم النميات ، هو اسم أحد المماليك فى سنة ٦٩٨ (١٢٩٩ م) ، حيث كانت فى أيامه تاتى الدنانير من ضرب القسطنطينية الى مصر ، فـكان يسمى واحدها (محبوب سليمى اسلامبولى) ،وكان سالما من الغش ، فتولى هذا المملوك المذكور بنفسه ضرب الدنانير ، ونقص من عيارها شيئا ،فسميت (زر محبوب) ٠

وهناك من يقول انه كان فى تركيا يسمى (طغرالى آلتون) أى النقد الذهبى ، نسـبة الى الطغراء السـلطانية الموسـومة على أحد وجهى العملة وكان فى العالم العربى يسمى (زر محبوب) أى الذهب المحبوب أى المفضل ، وهذا هو الأرجح ٠ ويقول د ٠ فهمى : أنه شاع استعمال هذا النوع من النقود فى جميع البلدان العربية التى سيطر عليها آل عثمان لارتفاع عياره وجمال نقشـه حتى تزينت به النساء وتحلين به فى جيدهن ،وتقرطن به ٠

وكانت قيمته تساوى ٣٧٫٥ قرشا صاغا ٠

وفى كتاب « سك النقود » أن الزر محبوب كان من النقود الذهبية فى مصر ، ويطلق عليه كذلك محبوب ؛

ويقال له أيضا ــ كمـا فى كتاب « تاريخ مصر الحديث » ــ سكويه ، وهو عبارة عن قطعة من المعاملة تساوى ٤٥ قرشا ميريا مصريا ، أو أقل قليلا من ١٢ فرنك ٠ وهناك محبوب آخر هو (محبوب مصطفاوى) نسبة الى السلطان مصطفى الرابع الذى تولى سلطنه دولة آل عثمان سنة ١٨٠٧ م ٠ وخنق سنة ١٨٠٨ م ٠

ثم اعتلى كرسى السـلطنة محمود الثانى (١٨٠٨ ــ ١٨٣٩ م) فأنقص وزن الزر محبوب الى ٢٥ حبة أى ١٫٦٢ جم ٠ بعـد أن كان وزنه ٤٠ حبة أى ٢٫٦ جم ٠

وفى « الخطط » أنه فى سنة ١٠٠٣هـ ضرب بمصر زر محبوب فى عهد السلطان محمد الثالث حررت قيمته سنة ١٢١٣ هـ فكانت ٣٠٠ نصف فضة = ١١¾ فرنك ،

وفى سـنة ١٠٢٧ هـ ضرب فى مصر أيام السلطان عثمان بن أحمد زر محبوب كانت قيمته سنة ١٢٠٣ هـ ، ٣٠٠ نصف فضة = ١١¾ فرنك،

وكذلك نفس القيمة أيام السلطان مراد بن أحمد فى سنة ١٠٣٢هـ ، وفى سنة ١١٤٣هـ أصبح الزر محبوب زمن الفرنسيين يساوى ٨٠ نصف فضه = ٨½ فرنكات ،

* ملاحظة : ـــ ميدى = باره = نصف فضه ، الباره = $\frac{1}{٤٠}$ من القرش ، والمليم = $\frac{1}{١٠}$ من القرش .

وفى سنة ١١٤٥ ضرب الوزير على باشا بمصر ، عملة بقى لها اسم (زار محبوب) واسم (دينار) .

وفى سنة ١١٤٧ فى ولاية عثمان باشا الحلبى على مصر أصبح الزر محبوب كاملا وصرفه ١١٠ نصف فضة ، وفى سنة ١١٦٤ كما جاء فى وقفية مصطفى أغا مستحفظان كان الزار محبوب يساوى ١١٠ نصف فضة .

وتأرجحت قيمة الزر محبوب فى سنوات ١١٧١ ، ١١٧٤ ، ١١٧٥ ، ١١٨٧ ، ١١٨٩ ، ١٢٠٣ ، ١٢٠٦ هـ ما بين ١١٠ نصف فضة و١٨٠ نصف فضة .

وفى سنة ١٢١٢ كان المحبوب الذهب = ٨٠ نصفا ، والمحبوب الاسلانبولى = ٢١٠ نصفا .

وفى سنة ١٢٢٠ هـ (١٨٠٥ م) تولى محمد على حكم مصر بفرمان حكما فعليا . وكانت العملة الموجودة فى عهده لسنة ١٢٢٦ هـ (١٨١١) بمصر هى بالقرش والبارة كما يلى :

	ـص	باره
محبوب ذهب اسلامبولى	٧	٢٠
« « مصرى	٦	٢٠

وفى سنة ١٨٠٨ م لجأت الحكومة أيام محمد على بعد اضطراب المعاملات الى اصدار تسعيرة رسمية للنقود . بعد صدور فرمان سلطانى يمنع زيادة أو نقص قيمة النقود الذهبية والفضية عن مثيلاتها فى الآستانة ، فقدر المحبوب الاسلامبولى بـ ٦ قروش ، والمحبوب المصرى بـ٥ قروش ، والقرش الواحد بـ٤٠ بارة أو نصف فضة .

وفى سنة ١٢٣٠هـ (١٨١٤م) نودى بنقص أسعار أصناف النقود ، فوصل المحبوب الى ١٠ قروش ، فنودى عليه بـ ٩ قروش ، وشدد فى هذا النداء تشديدا كبيرا .

وفى سنة ١٢٣٣ وصل المحبوب الى ٤٠٠ نصف فضة .

وفى أواخر السنة المذكورة صرف المحبوب المصرى بما قدره ٤٤٠ نصف فضة ، والمحبوب الاسلانبولى بـ٤٨٠ نصف فضة .

وفى سنة ١٢٣٧ هـ (١٨٢١ م) تغيرت جميع العملة الموجودة بمصر بفرمان ٣٣٤ ، وأضيف عليها القرش وربع القرش ، ومن ذلك نرى أن العملة المذكورة أجنبية فى الغالب ، ولم تقف عند سعر معين ، وكذا لم يذكر عيارها ولا وزنها ، فقد حدد قيمة المسكوكات كالآتى :

	ـص	باره
اسلامبولى ذهب	١٢	
مصرية ذهب	١٠	٢٠

وفى سنة ١٢٣٨ هـ (١٨٢٢م) ضرب أيام سلطنة محمود الثانى عملة ذهبية من ربع الزر محبوب ، منقوش عليها ما يلى :

وجه العملة	ظهر العملة
السلطان محمود بن عبد الحميد خان عز نصره } بالطغراء	١٦ ضرب فى مصر ١٢٢٣

وفى هذه السنة أيضا ـ أى سنة ١٢٣٨ هـ ـ كما يؤخذ من دفاتر السادات الوفائية وغيرها : كان المحبوب المصرى بـ ١٤ قرشا ، ونصف المحبوب بـ ٧ قروش ، وربع المحبوب بـ ٣ر٥ قرشا ، وفى سنة ١٢٤٠ (١٨٢٤ م) كان المحبوب المصرى بـ ١٦ قرشا

وكذلك فى وثيقة جرد الدار البطريركية ، وهى مؤرخة فى يوم الخميس ٣١ ينـاير سـنة ١٨٦٢م أنه وجد عدد (٣٧) محبوب مصرى ، وكان يساوى ٤٢ قرشا ،

ونقـلا عن المقريزى وغيره ، ومن الجـدول الملحق بهـا نعلم بالمبايدة قيمـة الزر المحبوب ، والقروش وغيرها من النقود التى كانت فى زمن البيكوات والباشوات وغيرهم الى زمن الفرنسيين،

وقد أثبت هذا التقرير بمقتضى مجلس عقد بالاسكندرية مكون من جماعة من الفرنسيين ونفر من أهل البلاد ،

وفيه أيضا قررت قيم النقود الواردة من البلاد الأجنبية لتكون بها المعاملة بمصر ، وهاك صورة التعريفة المذكورة :

(النقود الذهب)

	ميايدة	فرنك
السكن البندقى	٣٤٠	١١ر٩٧١٨
السكن (زر محبوب) المصرى	١٨٠	٦ر٣٣٨٠
نصف الزر محبوب المصرى	٩٠	٣ر١٦٩٠
السكن (زر محبوب) القسطنيطينية	٢٠٠	٧ر٠٤٢٢
السكن (زر محبوب) المجر وهولاندة	٣٠٠	١٠ر٥٦٣٤

(والميـدى أو البارة الواحدة = ٣٥٢ و ٠ من الفرنك) وكذا فى «الخطط» جدول يبين الزر محبوب ووزنه وتاريخه ، واسم السلطان والأمير الذى كان شائعا فى عهده ، وسعره بالمبايدة لمن يريد التوسع ٠

شريف ذهب :

جاء فى سياحة (تاورينه) الى استانبول سنة ١٠٤١ هـ (١٦٣١ م) ماترجمته : فى هـذه الأيام لم يضرب الدينار فى الممالك العثمانية الافى مصر ، وكان يسـمى الدينـار العثمـانى ب (الشريفى) أو (السكن) أو (سلطانين) ٠

ويذكر صاحب «تقويم مسكوكات عثمـانية» أن الشريفى يأتى من مصر ، وأورد (تاورينه) فى رحلته فصلا خاصا فى الكلام على أنواع النقود الذهبية والفضية المتـداولة فى السلطته العثمانية فى ذلك العهد ،

ومما قاله : تقسم نقود الذهب المتداولة فى تركية الى قسـمين : المحليـة المعروفة فى داخل البـلاد ، والأجنبيـة المجلوبة من الخـارج ،

وكان الشريفى من النقـود المحليـة ، (ويسميه شريف ، أو سكن ، أو سلطانى) ويساوى ٦ فرنكات فرنسـية ويرد الشريفى من مصر ، والقـاهرة هى المدينـة الوحيـدة فى سـلطنة آل عثمان التى تضرب فيها العملة الذهبيه ، ويؤتى الذهب من الحبشة ،

وفى سـنة ١٠٣٤ كان سـعر الشريفى ٦٤ فضة ،

وفى سنة ١٠٤١ وفى دفاتر بيت السادات ، أن قيمـة الشريفى كانت يومئذ تسـاوى ٦٦ نصفا فضه (وكان النصف فضه = فلسا وثلث)،

وفى سنة ١٠٤٢ على مافى دفاتر السادات ، كان سعر الشريفى الجديد ٧٠ نصف فضه ، والقرش ثلاثين فضه ، والنصف فضه يسـاوى نصـف وثلث نصـف نحاس ، يعنى كل ثلاثة أنصـاف فضه تساوى أربعة أنصـاف نحاس ، وكان الشريفى القديم ب ٦٨ فضه ،

وفى سـنة ١٠٤٣ كان سـعر الشريفى ٦٩ فضه ،

وفى سنة ١٠٤٧ كان الشريفى الجديد ب ٧٠ نصف فضه ،

وفى سـنة ١٠٤٨ كان الشريفى الذهب ب ٧٠ فضه ،

وفى سنة ١١٠٣ نودى فى أسواق وطرقات مصر بأن الشريفى المحمدى يصرف ب ٩٥ نصفا بالديوانى ، والشريفى والبنـدقى بمائة نصـف وفى سنة ١١٠٤ فى شهر جمادى الثانية نودى بمصر وجميع الأقاليم أن الشريفى البندقى ب ١٠٠/٢ والمحمدى ب ٩٠ ،

وفى سنة ١١٠٩ حضر أمر شريف للوزير أسماعيل باشا بأن يرسل الخزينة كلها شريفية وفضـة ديوانية ، ويصـبح عيار الذهب عشرين قيراطا

ولكن صـاحب «نزهة الناظرين» فى حوادث سنة ١١٠٩ ذكر أنه وردت من الآستانه سـكة دينار عليهـا طره ، فجمع الباشـا الأمراء وأمير انضربخانة وأمره ان يطبع بها ، وأن يكون عيار الذهب ٢٢ قيراطا ، والوزن كل مائة شريفى = ١١٠ درهما بالاسـلانبولى ٠ وهى بالمصرى ١١٥ درهما ٠

— ٢ —

(ريال أبو طاقه — أبو كلب — أبو مدفع — أبو شوشه — أبو عمود — سينكو — مجيدى — حميدى)

ريال : اسم شائع فى جميع بلاد الشرق الأدنى ، والكلمة مقتبسة من (ريال) الأسبانية ، ويسميه الاسبانيون *Real* ومعناه الملكى ، وهم أول من تداول هذا النقد فى الأسواق التجارية ،

وهو عبارة عن النقد القضى المسمى بيزو ، وما من نقد اختلفت قيمته فى البلاد مثل هذا النقد .

ان لفظ (ريال) أطلق فى العالم العربى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر على عملات فضية كثيرة منها :

الريال النمساوى والهولاندى والأسبانى ، والريال الانجليزى والمجرى والروسى .

أبو طاقة :

والريال النمساوى هو التالير ، أو ريال ماريا تريزا ، الذى ضرب لأول مرة سنة ١٧٥١ ، ويسمى فى مصر ريال أبو طاقه ، أو بوطاقه أو بطاقه ،

وقد أطلق عليه هذا الاسم نسبة للنافذة أو الطاقة المرسومة على صدر النسر المصور على أحد وجهيه .

وقد وجد فى سنة ١١٧٧ بحجة يؤخذ منها أن سعر الريال الأبى طاقه = ٨٥ نصف فضه ،

وبدفاتر السادات أن الريال المشط = ٨٥ فضــه ،

وفى سنة ١١٧٩ يؤخذ من حجة الأمير حسين كاشف أن سعر الريال الأبى طاقه = ٨٥ فضه ،

وكذا فى دفاتر السادات أن سعر المشط كذلك . وهذا مما يؤكد أن الريال المشط والريال الأبيطاقه واحد ،

وفى سنة ١١٩٦ كان سعر الريال الأبى طاقه ١٠٠ نصف ،

وفى سنة ١٢٠٦ وجد أن سعر الريال الأبى طاقه ١٠٦ أنصاف فضه ،

وفى سنة ١٢٠٩ كان سعر الريال الأبى طاقه ١٥٥ نصفا ،

وفى سنة ١٢١٣ وفى دفاتر السادات أن الريال أبا طاقة فى هذه السنه وفى السنتين اللتين بعدها قيمته دائرة بين ١٥٠ ، ١٥٥ نصفا ،

وفى سنة ١٢٤١ (١٨٢٥م) كان الريال أبو طاقه بـ ١٤ قرشا ،

وفى سنة ١٢٤٥ بلغ سعره ١٥ قرشا ،

وفى تاريخ ٢٧ ذى الحجة سنة ١٢٥١ هـ (١٨٣٤م) أصدر محمد على قرارا قضى باعتبار الريال أبو طاقه : وحدة النقود وجعل قيمته ٢٠ قرشا ، ثم أخذ سعره يتراوح من عام ١٢٥٦ (١٨٤٠م) الى عام ١٢٨٢ (١٨٦٥ م) مابين ٢١ قرشا و ٣٦ قرشا ٠

ومما يلاحظ أن صاحب كتاب « النقود العربية وعلم النميات» يقول انه فى أواخر سنة ١٢٨٦ سعرت جميع النقود ، وأمر بأن تضاعف أثمانها ، يعنى ما كان سعره ١٠٠ قرش ديوانى مثل الجنيه المصرى يصبح فى المعاملة ٢٠٠ قرش من غير نقص أو زيادة ، وما كان بعشرين ، وتكون قيمته بأربعين ، وهكذا الى آخر ما هناك واستمر ذلك كذلك الى أن تغيرت الأثمان فى عهد قريب ٠

الريال الهولندى :

فقد كان يسمى فى مصر ريال أبو كلب ، وكان الريال الاسبانى يسمى ريال أبو مدفع ٠

وقد اختلفت قيمة هذه الريالات منذ تداولها بمصر فى عصر محمد على ، وتراوح سعرها ما بين ١٩ و ٣٤ قرشا ٠

ثم أعلنت الحكومة المصرية فى ١٤ فبراير أنها لا تقبل فى خزائنها أصناف العملة الفضية من الريالات النمساوية والهولندية والأسبانية ٠

الريال الانجليزى :

فكان يعرف باسم ريال أبو شوشه وكان الريال المجرى والروسى يعرفان باسم ريال أبو عمود ، وقيمتهما أعلى من قيمة الريال التركى (المجيدى) الا أنهما لم يكونا نقدا رسميا ، وكان الريال منهما يباع ب ٨٠ مليما ٠

وكان نساء البدو يتخذن هذه الريالات (أمات) لقلائدهن أو كن يخيطنها على شغيفة يلقينها على ظهورهن ٠

وتحدثنا كتب الأدب ٠ أن البدوى كان يشبب بهذا الصنف من الريالات لأن من تتحلى بها تعتبر من الطبقة الراقية من ربات الخدور الجميلات ٠ وهناك أشعار فى هذا الشأن كثيرة٠

سينكو :

أو سنكو أو شنكو أو شينكو ، وهى كلمة ايطالية الأصل ، معناها (خمسة) وتكتب حينا بالسين ، وحينا آخر بالشين ٠

ويراد بها نقد مصرى ، كان أصله نحوا من خمسة فرنكات ، وتغير سعره بتغير الزمن ؟

وفى سنة ١٢١٣ أى ابان زمن الفرنسيين، اعتبر الريال السينكو يساوى ١٤٢ ميديا ٠

ومن سنة ١٢٦١ (١٨٤٥م) الى سنة ١٢٨٢ (١٨٦٥م) تراوحت قيمة الريال اسينكو ما بين ١٩ قرشا و ٣٤ قرشا ٠

ومما هو جدير بالذكر ، أنه فى أواخر سنة ١٢٨٦ صنفت أسعار جميع العملات ، فماكان سعره ١٠٠ قرش أصبح فى المعاملة بـ٢٠٠ وهذا ٠

ريال مجيدى :

وهو نقد تركى ٠ نسبة الى السلطان عبدالمجيد ، يساوى (٨٠٠ بارة) عشرون قرشا تركيا صاغا ، وثلاثا وعشرون قرشا تركيا شركا ٠ (٥٠ ملا اليوم) من عهد السلطان عبد المجيد سنة ١٢٥٥هـ (١٨٣٩م) الى سنة ١٩٣٦م ٠

وهناك أيضا نص مجيدى يساوى (٤٠٠ بارة) = ٣٥ ملا اليوم الى سنة ١٩٣٥ م ٠

ويوجد كذلك ربع مجيدى يساوى (٢٠٠ بارة) = ١٥ ملات اليوم الى سنة ١٩٣٥ م ٠

ريال حميدى :

ينسب الى السلطان عبد الحميد (١٢٩٣هـ = ١٨٧٦م) الى سنة ١٩٣٦ ، وهو نفس قيمة الريال المجيدى ٠

- ٣ -

(فلوس نحاسية من فئة الخمس بارات ، والعشر بارات ، والعشرين بارة والأربعين بارة) ٠

فلوس : جمع فلس ، وأصلها أفلس ، وهىمعربة منالكلمة اليونانية أفلس بضمات ثلاث ـ وهو نقد آثينى كان يساوى الدرهم الأثيكى أو ١٥ سنتيما ٠ أو ثلاثة مليمات مصرية حديثة ، وكذلك ورد بمعنى مقياس أثينى يساوى سدس خنيق ٠ والخنيق كيل يزيد على اللتر قليلا ٠

ويذهب بعضهم أن كلمة فلس معربة من الرومية "Folium" أو اليونانية "Øōλλis" وهو بعيد ، أو من الكلمة اليونانية أو اللاتينية "Follis" ،وهى قطعة من النقود تساوى ربع أوقية ، أو تعريب من الكلمة اليونانية "Øoλis" بمعنى قشرة الحشرة من حية أو سلحفاة أو غيرها أو هى من الكلمة اليونانية "Øaλos" وهى قطعة منمعدن براق تزين بها الخوذة ، وترخى على الخدين ٠

قال ابن دريد : كل حلية من الجام ، من فضة أو حديد مستديرة ، فهى الفلوس والرصائع ، أما اذا كانت مستطيلة أو مربعة فهى التفارض ومفرده « تفرض » ٠

ويقول صاحب كتاب «اغاثة الأمة بكشف الغمة» : والفلوس لنفقات الدور فقط، ولا يشترى بها الحاجيات ذات الشأن ٠

نلاحظ أنه فى سنة ١٢٥٤هـ (١٨٣٨م) ضربت نقود نحاسية من قطع الخمس بارات ، نقش عليها كما يلى :

وجـه	ظهر
السلطان محمود بن	٣٢
عبد الحميد خان	ضرب فى
عز نصره	١٢٢٣
٥	
ب	

وكذا فى سنة ١٢٥٥هـ (١٨٤٠م) ضربت نقود نحاسية عبارة عن خمس بارات باسم والى مصر ٠ ونقش عليها ما يلى :

وجـه	ظهر
السلطان عبد المجيد بن	١
محمود خان	ضرب فى
عز نصره	مصر
٥	١٢٥٥
ب	

وفى سنة ١٢٥٦هـ (١٨٤١م) ، ١٢٥٧هـ (١٨٤١م) ، ١٢٥٨هـ (١٨٤٢م) ، ١٢٥٩هـ (١٨٤٣م) ، ١٢٦٠هـ (١٨٤٤م) ، ١٢٦١هـ (١٨٤٥م) ، فان قراءات وجه العملة مثل القطعة السابقة (أى ١٢٥٥هـ) ، ولكن الاختلاف فى قراءة العـدد الأول من ظهـر العملة ، بالترتيب رقم ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، والمعنى أن رقـم ٢ عام ١٢٥٦ مقابل السـنة الثانيـة من حكمة ، ورقم ٣ ، ٤ أى السنة الثالثة والرابعة من حكمه، ورقم ٥ ، ٦ ، ٧ أى السنة الخامسة والسادسـة والسابعة من حكمه ٠ وهكذا ٠

وفى سنة ١٢٨٣هـ (١٨٦٦م) ضربت نقو د نحاسية من فئة العشر بارات ٠ نقش عليهـا ما يلى :

وجـه		ظهر
السلطان عبد العزيز بن	طغراء	٧
محمود خان		ضرب فى
عز نصره		مصر
١٠		١٢٧٧
ب		

وفى سـنة ١٢٨٥هـ (١٨٦٨م) ضربت نقود نحاسية ذات العشر بارات أيضا ، عليهـا نفس نقوش الوجه فى العملة السابقة ، ولكن على الظهور رقم ٩ بدلا من رقم ٧ ٠

وفى سـنة ١٢٨٦هـ (١٨٦٩م) ضربت أيضا نقود نحاسية من فئة العشر بارات ، ونفس النمط فى النقـوش ، الا انه يوجـد على الظهر الرقم ١٠ بدلا من رقم ٩ ٠

وضربت فى مصر نقود نحاسية من فئة العشرين بارة فى سنة ١٢٨٢ هـ (١٨٦٥ م) ٠ منقوش عليها الآتى :

وجـــه		ظهر
السلطان عبد العزيز بن محمود خان	طغراء	٦
عز نصره		ضرب فى
٢٠		مصر
ب		١٢٧٧

وفى ســنة ١٢٨٤ هـ (١٨٦٧ م) ضربت نفس النقود النحــاسية من ذات العشرين بارة ، عليهــا نفس كتابات الســابقة ما عدا رقم ٨ بدلا من رقم ٦ ٠

وكذا فى سنة ١٢٨٥ هـ (١٨٦٨ م) نفس الكتابات على عملة نحاسية من فئة العشرين بارة ، ولــكن بالظهــر الرقم ٩ بدلا من رقم ٨ ، ونفس الــكتابات على عملة ضربت فى ســـنة ١٢٨٦ هـ (١٨٦٩ م) من فئة العشرين بارة ، ولكن رقم ١٠ بالظهر بدلا من رقم ٩ ،

وضربت كذلك فى سنة ١٢٨٦ هـ (١٨٦٩م) عملة نحاسية من ذات الأربعين بارة ، نقش عليها ما يلى :

وجــه		ظهر
السلطان عبد العزيز	طغراء	١٠
ابن محمود خان		ضرب فى
عز نصره		مصر
٤٠		١٢٧٧
ب		

والجدير بالذكر ، أن أغلب هذه العملات التركية من ذهب وفضة ونحاس من كنوز متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ٠

الحواشى والمراجع :

* القرآن الكريم ٠

* الحديث النبوى ٠

١ ـ انظر د٠ فهمى : النقود العربية ص١١٧

٢ ـ ضمن فتــوى الامام المرحوم الشيخ محمد عبده ، عن الصــور والتماثيــل وفوائدها وحكمها ٠ نشرها الشيخ رشيد رضا فى المنار ، ومنشــورة كذلك فى كثير من الــكتب ، منها : الفن والقومية العربية : الجباخنجى ، سنة ١٩٦٣

٣ ـ يضم المتحف الاسلامى بالقاهرة مجموعة نادرة من عملات العصر التركى ، وغيرها من العصور السابقة ، ضمن مقتنياته ، وقد نشر د٠ فهمى معظم هذه العملات حتى العصر المملوكى ٠

٤ ـ د٠ فهمى : النقود العربية (١٩٦٤) ص ٤

٥ ـ مصطفى السباعى : اشتراكية الاسلام (١٩٦٢) ص ٢٥٣ ، ٢٠٤ ، ٣٣٢ وما بعدها ٠

٦ ـ ستانلى لينبول : مجموعة العملة التركية بالمتحف البريطانى (لندن ١٨٨٣) ٠

٧ ـ اسماعيل غالب : كتالوج فى العملة التركية

٨ ـ البلاذرى : النقود (نشر الكرملى) ٠

٩ ـ انستاس الكرملى : النقود العربية وعلم النميات (القاهرة ١٩٣٩) ٠

١٠ ـ برلين : مقالة على تاريخ الاقتصاد عند الترك ٠ (المجلة الأسيوية)

١١ ـ بلوشى : مشكلة الذهب فى العصر الوسيط ٠

١٢ ـ حسين عبد الرحمن : العملة المصرية٠

١٣ ـ زامباور : تاريخ الأسرات الحاكمة ٠

١٤ ـ عباس العزاوى : تاريخ النقود العراقية لما بعد العهود العباسية ٠

١٥ ـ عبد الرحمن فهمى : النقود العربية، ما ضيها وحاضرها ، مادة « فندقلى » لوزارة الأوقاف ٠

١٦ ـ على مبارك : الخطط الجديدة التوفيقية ج ٢٠ (القاهرة ١٣٠٦ هـ) ٠

١٧ ـ فراى : قاموس أسماء النميات (سنة ١٩٤٧) ٠

١٨ ـ لويس برنار : تعليقات على العملة المصرية (فى كتاب وصف مصر) ٠

١٩ ـ مصطفى الذهبى الشافعى : تحرير الدرهم والمثقال والرطل والمكيال وبيان مقادير النقود المتداولة فى مصر (نشر الكرملى) ٠

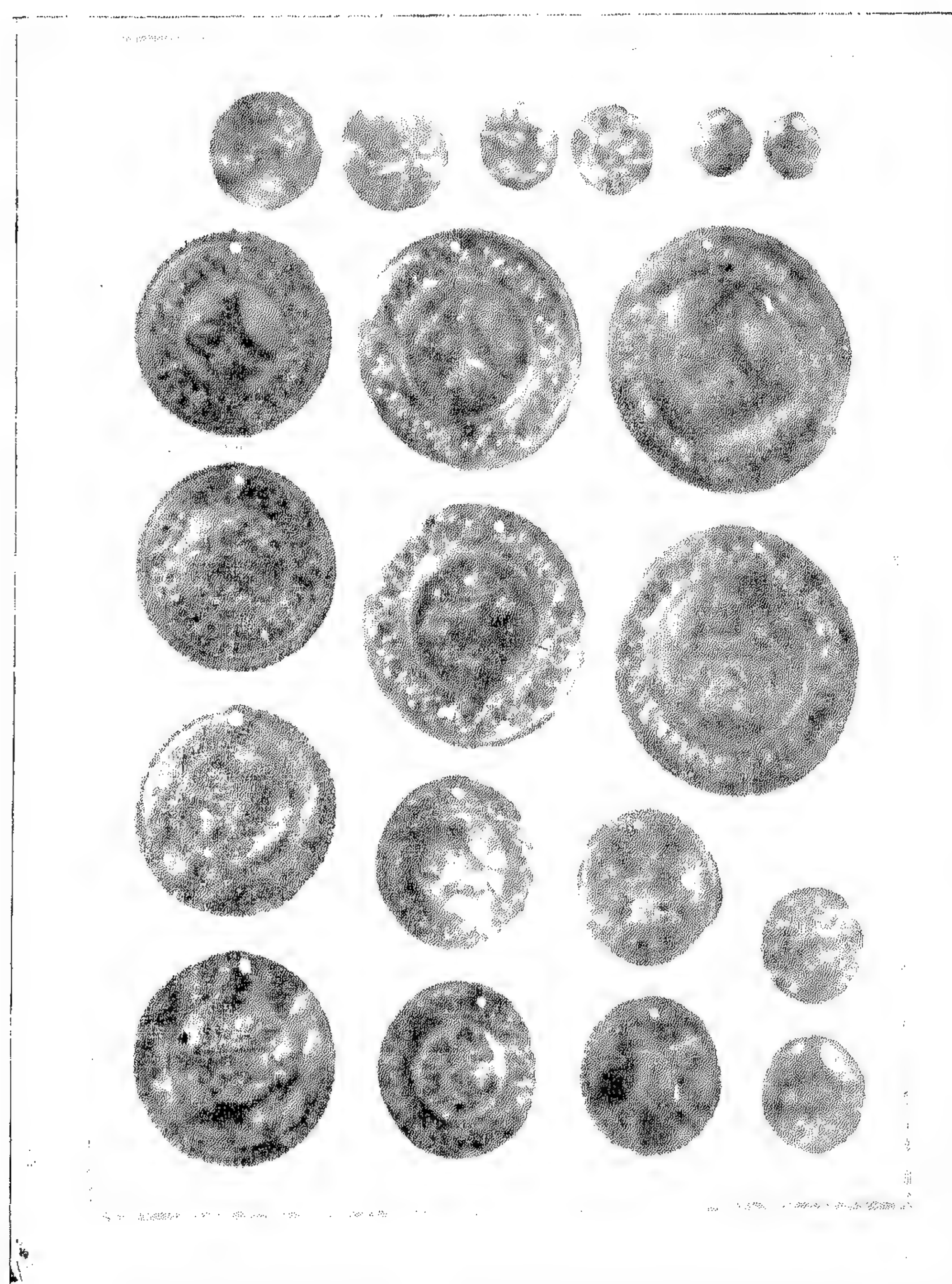
٢٠ ـ المقريزى : النقود القديمة الاسلامية (نشر الكرملى) ٠

٢١ ـ نبيل محمد عبد العزيز : الخيل ورياضتها (فى عصر سلاطين المماليك) سنة ١٩٧٦

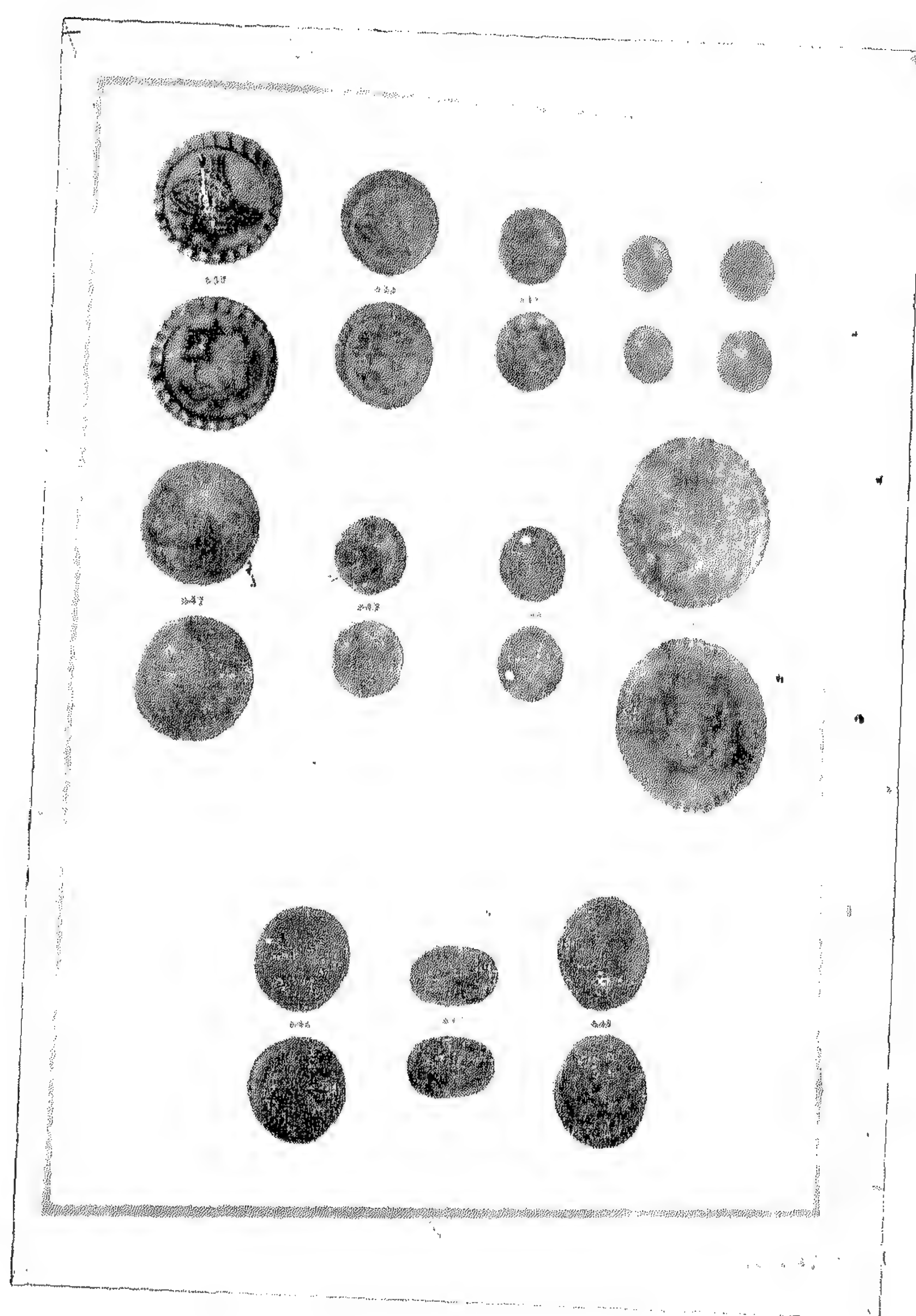
٢٢ ـ يعقوب سركيس : نظرة فى كتاب النقود العربية وعلم النميسات (مجلة المجمع العلمى العراقى ج ١ ـ السنة الأولى ١٩٥٠) ٠

٢٣ ـ دائرة المعارف الاسلامية ٠

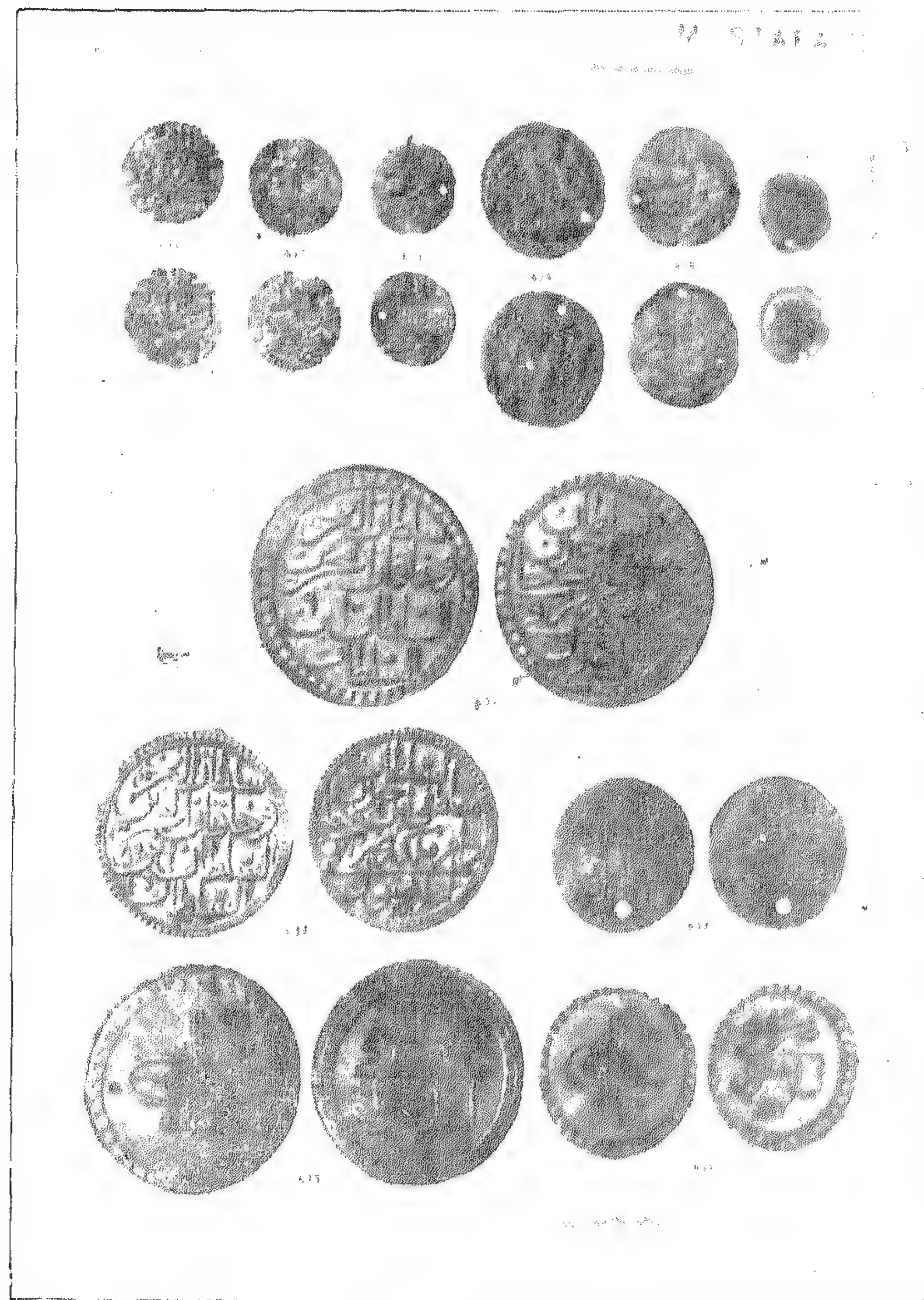
٢٤ ـ الموسوعة العربية ٠



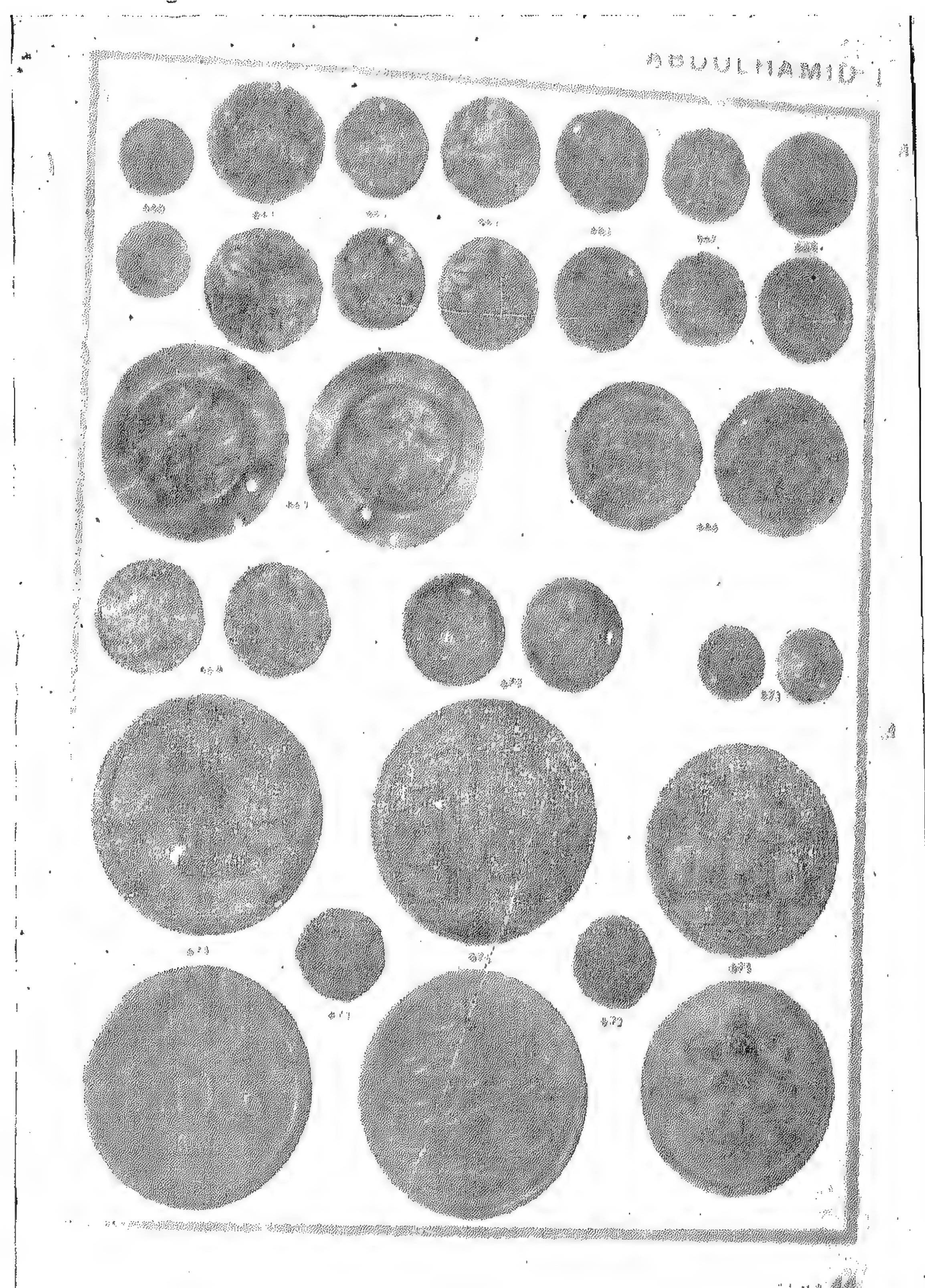
لوحة (١)



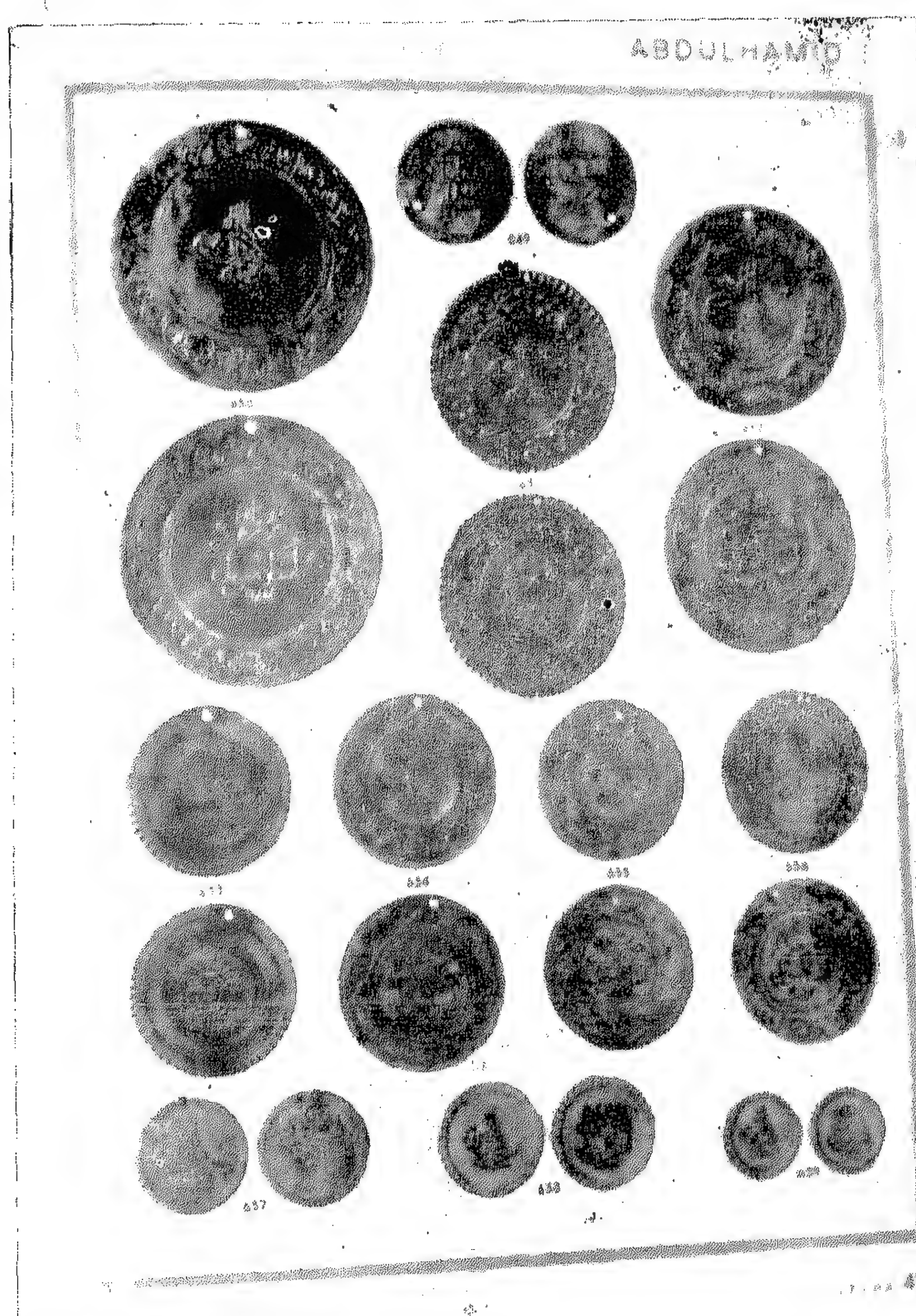
لوحة (٢)



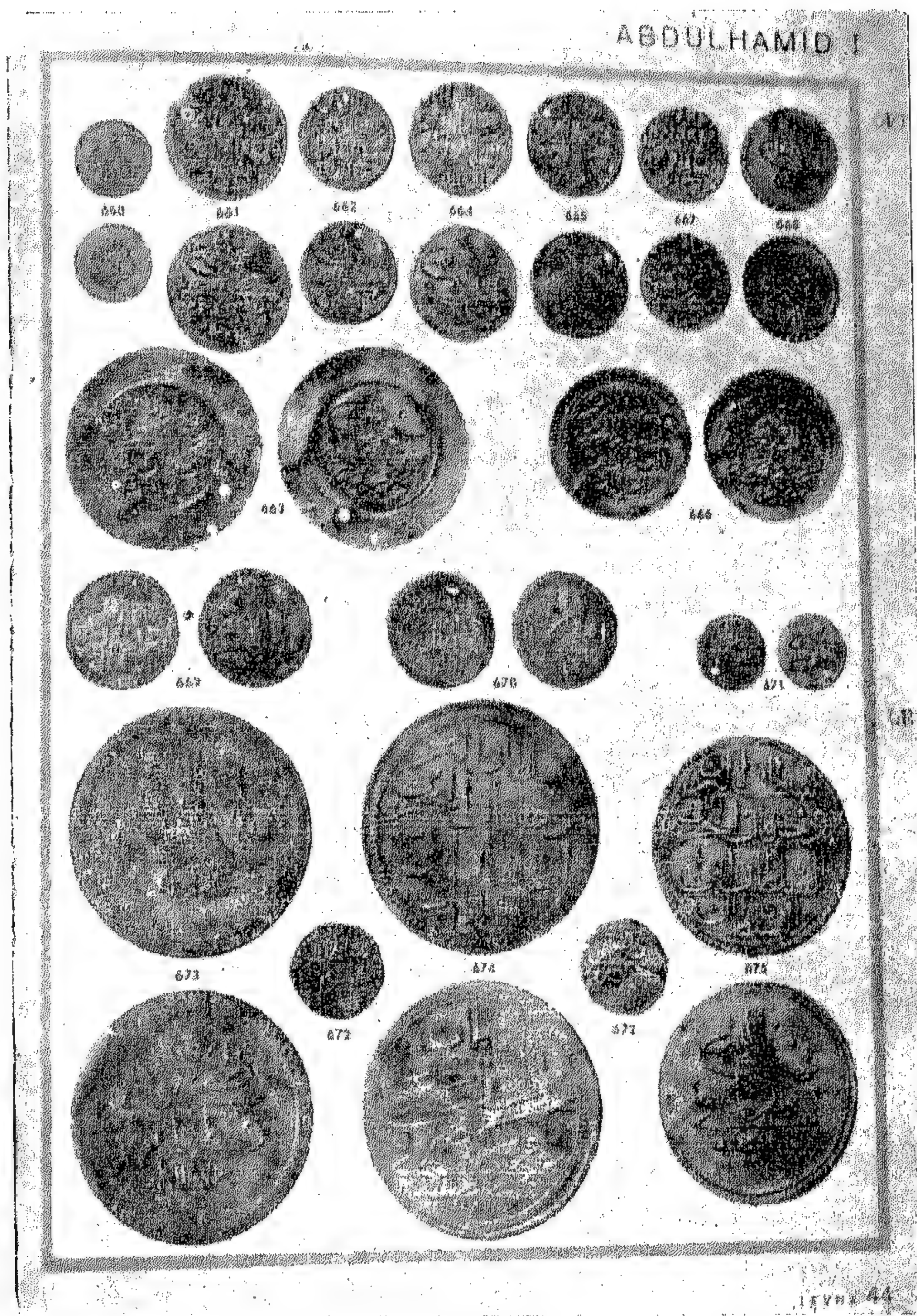
لوحة (٣)



لوحة (٤)



لوحة (٤)



لوحة (٦)

منبر جامع الست تاتار الحجازية

الموجود

بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة

بقلم
نعمت محمد أبو بكر
وكيلة متحف الفن الاسلامى

الست تاتار الحجازية (١) هى ابنة الملك الناصر محمد بن قلاوون وزوج الأمير بكتمر الحجازى ، وقد اشترت قصر قوصون بخط رحبة العيد وعمرته عمارة ملكية وتأنقت فيه وأجرت الماء الى أعلاه وعملت تحت القصر اصطبلا كبيرا للخيول خدامها وساحة كبيرة يشرف عليها .

وقد أنشأت الست تاتار هذا الجامع (جامع الست تاتار) وكان فى أول أمره مدرسة ثم ترك منها التدريس وأصبحت مقصورة على الصلاة .

ومنبر هذا الجامع الذى هو موضوعنا مودع بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة تحت رقم سجل (١٠٨٠) « لوحة ١ » .

وتصميم هذا المنبر لم يخرج عن التصميم العام للمنابر « شكل (١) » الذى يتكون من المدرج ـ الجوسق .

اولا ـ المدرج : وهو يتكون من :

١ ـ باب المنبر الذى يطلق عليه باب المقدم .

٢ ـ الريشتان وبهما باب الروضة (٢) .

٣ ـ السلم وسياجه « الدرابزين » .

ولنتناول كل عنصر من عناصر المدرج :

(١) باب المنبر : وهو يتكون من ضلفتين ويطلق عليه « باب المقدم » وضلفتا هذا المنبر مفقودتان وقوائمه خالية من الزخارف ويتوج بابه تتويجة من المقرنصات من حطتين « صفين » « لوحة (١) »

(٢) الريشتان : وهما الجزء المثلث الذى يكون جانب المنبر وهذا المنبر له ريشتان كل منهما مكونة من حشوات مربعة ومثلثه يفصلها عن بعضها حشوات مستطيلة ضيقة « لوحة (٢) » والحشوات المربعة والمثلثة تملؤها الزخارف الهندسية التى تحتوى على طبق نجمى $\frac{١٢}{٨}$ بمخموس « شكل ٢ » ويقصد بهذا الأصطلاح أن الطبق النجمى الاثنى عشر أى المكون من أثنى عشر كنده يوجد بالوسط ويحيط به نجمة خماسية ، أما الطبق الثمانى فهو مكون من ثمان كندات وبذلك يوجد ربع طبق نجمى ثمانى بالأركان أى من كندتين فقط ويوضح ذلك لوحة «٢» ، شكل «٢»

---

(١) النجوم الزاهرة ج ١٠ ص ١٣٨ ، ٢٤٧ . الخطط للمقريزى ج ٢ ، ص ٣٨٢ طبعة بولاق ، الخطط التوفيقية : على باشا مبارك ج ٢ ، ص ٧٧

(٢) بابا الروضة : هما بابان موجودان بجانبى الريشة . الريشة : هى الجزء المثلث الكبير الذى يكون جانب المنبر .

وكندات الطبق النجمى مكونة من مضاهلة عظم عليها زخارف نباتية بالدق (٣) • ويعد هذا المنبر أول ما استعمل فيه مضاهلة الكندة من العظم بدلا من السن (٤) وكان المعتاد أن تكون من خشب ساج هندى أو جوز تركى كما هو متبع فى حشوات منبر لاجين السيفى بابن طولون (٦٩٦ هـ) أو يستعمل من خشب الصندل كما هو متبع فى منبر بكتمر الجوكندار (٦٩٩ هـ / ١٢٩٩ م) بمسجد الصالح طلائع •

أما القنانات الخشبية (٥) فليس لها وجود فى هذه الريشة وأن المستريك السن (٦) قد حل محل القنان وبذلك لا وجود للتعشيق بين حشوات الريشة • وعلى ذلك نجد أن الطبق النجمى قد دق على الحشوات المربعة أو المثلثة بدون تعشيق ، ويفصل بين الحشوات المربعة والمثلثة حشوات مستطيلة ضيقة تحتوى على زخرفة تسمى المقص (شكل «٣») وقد صادفنا هذا العنصر الزخرفى فى جلسة منبر أرغون شاه الاسماعيلى (٧٤٨ هـ/١٣٤٧م) وجلسة منبر منجك اليوسفى (٧٥٠ هـ/١٣٥٠ م) •

وجدير بالذكر أننا قد عثرنا على حشوة خشبية بالمتحف الاسلامى تحت رقم سجل (١١٧١٩) (لوحة «٣») بها نفس الزخارف الموجودة بمربعات ريشة المنبر • وبالتعرف على هذا الرقم من سجل المتحف وجد أنها جاءت الى المتحف عن طريق الاهداء من الأمير كمال الدين حسين وقد قمت بعقد مقارنة بينها وبين الحشوات المربعة الموجودة بالريشة لوحة «٢» ووجدت تشابها تاما مع مثيلاتها بالريشة ، ومما زاد تأكدى أن الريشة بها بعض حشوات مربعة مفقودة ولها نفس أبعاد هذه الحشوة المربعة وهو ٥ر٢٩ سم • كما أن زخارف هذه الحشوة رقم (١١٧١٩) بها نفس الزخارف وهو الطبق النجمى ١٢/٨ بمخموس بجميع معالمه الدقيقة • هذا بالاضافة الى أن نوع الخشب المستعمل فى هذه الحشوة المربعة هو نفس النوع المستخدم فى حشوات المنبر مما يرجح أنه قد امتدت اليها يد واقتلعتها وذلك عندما كان المنبر فى مكانه وقبل ايداعه بالمتحف • ولكن لحسن الحظ أنها ردت الى المتحف وبالتالى يجب ردها الى مكانها بالمنبر •

ويوجد بالريشة بابا الروضة لوحة «٤» قطاعه مستطيل وهناك تشابه كبير بينه وبين باب الروضة فى منبر جامع أصلم السلحدار (٧٤٥ـ٧٤٦ هـ/١٣٤٤/١٣٤٥ م) ومنبر آق سنقر (٧٤٧ ــ ٧٤٨ هـ/١٣٤٦ ــ ١٣٤٧ م) •

(٣) السلم وسياجه « الدرابزين » :

وسلم هذا المنبر يتكون من ست درجات غير جلسة الخطيب منها ثلاث درجات قد دقت قوائمها بزخرفة عبارة عن طبق نجمى اثنى عشرى بمخموس « شكل ٤ » وبه أثر تطعيم لوحة «٥» أما الدرابزين فهو عبارة عن حشوات مربعة كلها خرط من النوع الميمونى « راجع لوحة (٢) » ذى أكر مربعة وبوسطها زرار حديدى • ويفصل المربعات بعضها عن البعض الآخر مستطيلات ضيقة بها زخرفة المقص (راجع شكل ٣) الذى سبق أن أشرنا اليه فى الريشة •

---

(٣) المضاهلة : هى الجزء الأوسط من الحشوة الخشبية سواء أكانت كندة أو تروة أو ترس (أجزاء الطبق النجمى) وينزع هذا الجزء الأوسط ويوضع بدلا منه سن أو عظم •

(٤) استخدم بعض الصناع العظم بدلا من السن «العاج» فى تطعيم الحشوات ويمكن التمييز بينهما باستخدام الزيت الذى يترك آثرا واضحا على حشوات العظم ، ومن مميزات العاج أنه ناعم الملمس بينما العظم فانه ملىء بالخلايا التى تظهر على شكل ثقوب صغيرة جدا •

(٥) القنانات : وهى الضلوع الخشبية التى تفصل الحشوات عن بعضها •

(٦) المستريك ، أو الملتو : هو عبارة عن شريط رفيع من السن يحيط بالحشوة من جميع اضلاعها •

ويلاحظ أن نظام التقسيم فى درابزين هذا المنبر بدأ انتشاره فى منابر المماليك البرجية أما عما يسبق هذه الفترة فكان الدرابزين كله عبارة عن خرط ميمونى ٠

ثانيا ـ الجوسق : وهو يتكون من :

١ ـ جلسة الخطيب وجوانبها ٠

٢ ـ تتويجة القرنصات (٧) التى تتوج الجوسق ٠ « شكل (١) (لوحة ١٠ » أما جانبا جلسة الخطيب فهى المنطقة التى فوق باب الروضة لوحة «٦») وهى فى هذا المنبر عبارة عن طبق نجمى اثنى عشر بغراب لوحة «٦» ، شكل «٥»٠ والطبق النجمى شغل جمعية (أى بالتعشيق) ويفصل تلك الحشوات بعضها عن البعض الآخر قنانات (ضلوع خشبية) « لوحة ٦ » ومضاهلات حشوات الطبق النجمى استعملت من العاج ٠

والجوسق يجمله قوائم خالية من الزخارف ويتوج بتتويجة من المقرنصات (لوحة ٧) من ثلاث حطات (طبقات) وهى من النوع المزنبر (لوحة ٧) ٠

وهناك أنواع أخر للمقرنصات هى :ـ

١ ـ النوع البلدى وهو ممثل فى تتويجة منبر لاجين بابن طولون ٦٩٦هـ (لوحة ٨)

٢ ـ النوع الحلبى وهو ممثل فى منبر حرم الخليل بفلسطين ٤٨٤هـ ٠ « لوحة ٩ »

٣ ـ النوع المزنبر وهو فى تتويجة منبر الست تاتار الذى نحن بصدده ٧٦١هـ/١٣٦٠م (لوحة ١٠) ٠

أنواع الخشب التى استعملت فى هذا المنبر :

استعمل فى هذا المنبر نفس الأنواع التى كانت تصنع منها المنابر السابقة عليه وهى :

١ ـ خشب الكتلة ، وقد استعمل منها قوائم الهيكل العام للمنبر ٠

٢ ـ خشب الساج الهندى ، وقد استعملت فى حشوات المنبر ٠

٣ ـ العظم ، وقد استعمل العظم بدلا من العاج فى مضاهلات بعض الحشوات ٠

٤ ـ العاج ، وقد استعمل فى مضاهلات حشوات الطبق النجمى الذى بجوانب جلسة الخطيب ٠

---

(٧) المقرنصات : هى الدلايات التى تحيط بتتويجة باب المنبر والجوسق ، وقد ظهر منها عدة أنواع منها النوع الحلبى مثل منبر جامع حرم الخليل بفلسطين (٤٨٤ هـ) ، النوع الثانى وهو البلدى الذى يعد أقدم مثل ظهر فى المنابر قد ظهرت بمنبر لاجين بالجامع الطولونى (٦٩٦ هـ) . النوع الثالث وهو المزنبر وظهر بمنبر الست تاتار الحجازية ٠

ويتفق منبر الست تاتار الحجازية مع المنابر السابقة عليه فى عدة عناصر أهمها :

١ ـ تصميمه يتفق مع تصميم منبر جامع أصلم السلحدار (٧٤٥ ـ ٧٤٦ هـ / ١٣٤٤ ـ ١٣٤٥ م) وآق سنقر (٧٤٧ ـ ٧٤٨ هـ) ٠

٢ ـ أن الريشة تتكون من الحشوات المربعة والمستطيلة مثل منبر دير سانت كاترين الموجود بشبه جزيرة سيناء (٥٠٠ هـ) ٠

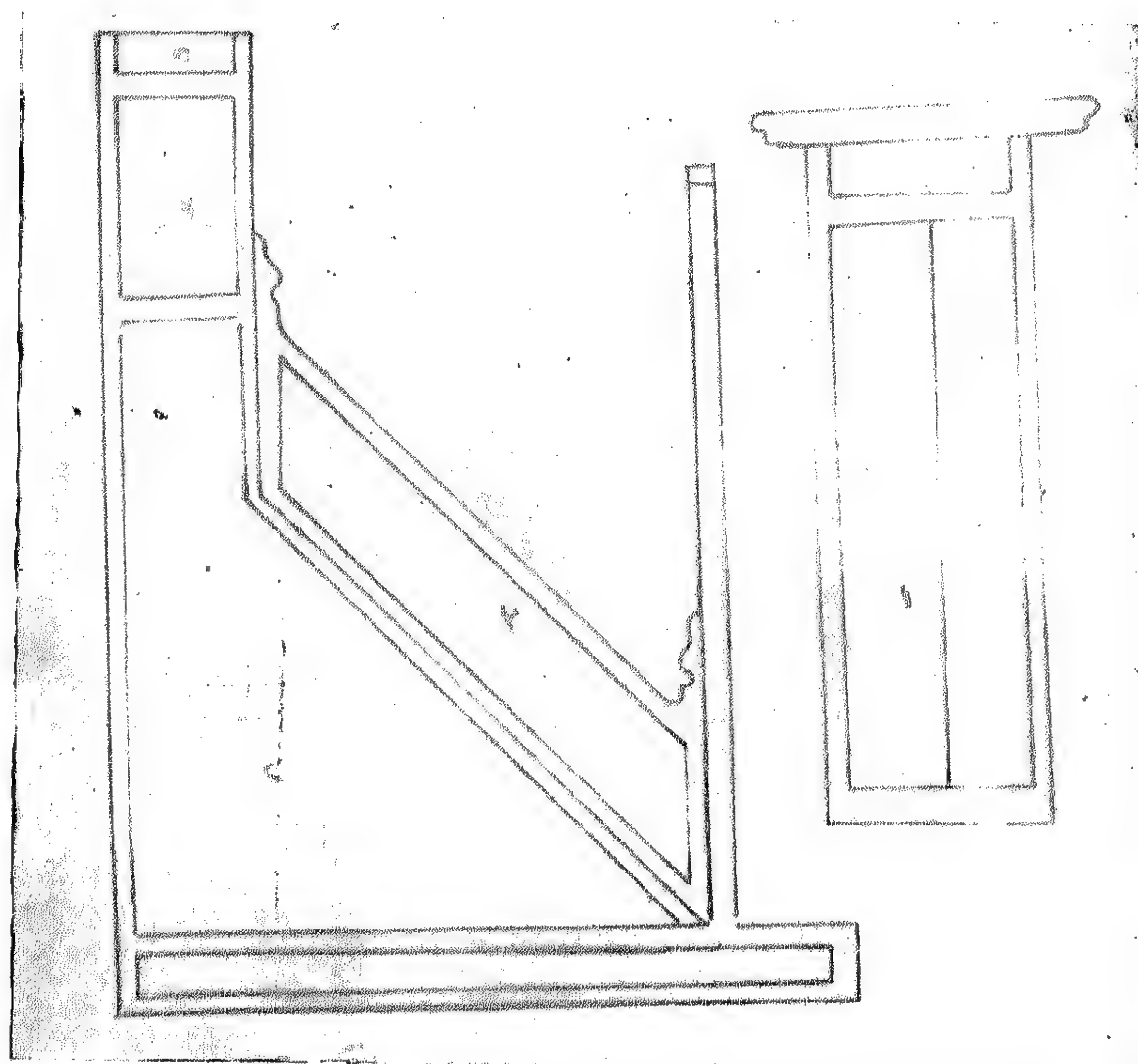
غير أنه انفرد بعدة عناصر لم يسبق لها الظهور فى المنابر السابقة عليه وهى :

١ ـ ظهور نوع جديد من المقرنصات وهو النوع المزنبر وكان قبل ذلك اما مقرنص من النوع البلدى مثل منبر لاجين ، مقرنص من النوع الحلبى مثل منبر حرم الخليل بفلسطين ٠

٢ ـ انفرد بالتقسيم الذى رأيناه فى الدرابزين وكان قبل ذلك يغطيه الخرط الميمونى ٠

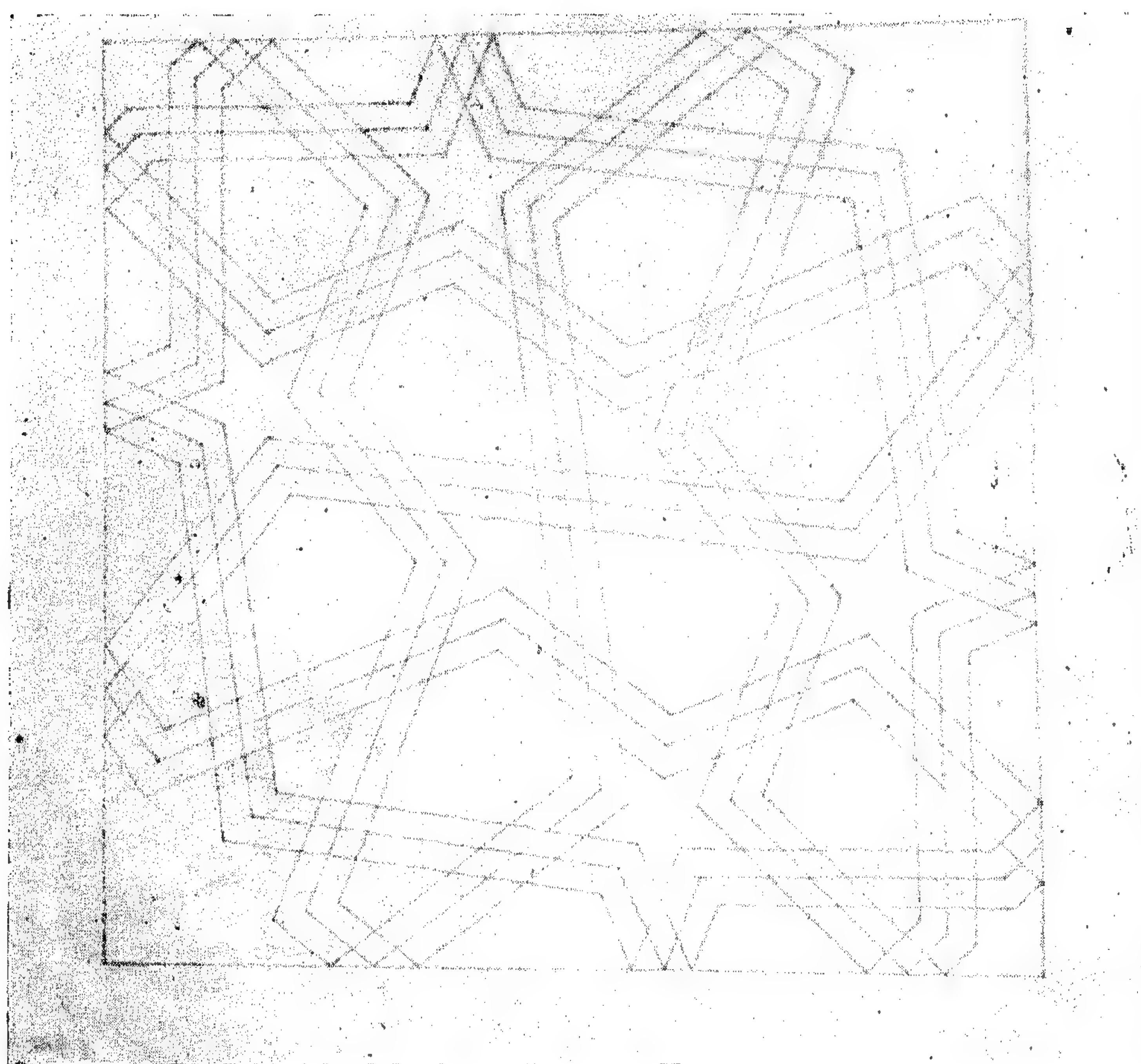
٣ ـ ظهور الطبق النجمى $\frac{١٢}{٨}$ بالنقش على الحشوات المربعة والمثلثة ، وقد ظهر قبل ذلك بالتعشيق ٠

٤ ـ زخرفة المقص وظهوره بريشة المنبر والدرابزين حيث كان المعتاد ظهوره بجلسة قاعدة المنبر كما فى منبر أرغون شاه الاسماعيلى ٧٤٨هـ/١٣٤٧م وجلسة منبر منجك اليوسفى ٧٥٠ ـ ٧٥١هـ / ١٣٥٠م ٠



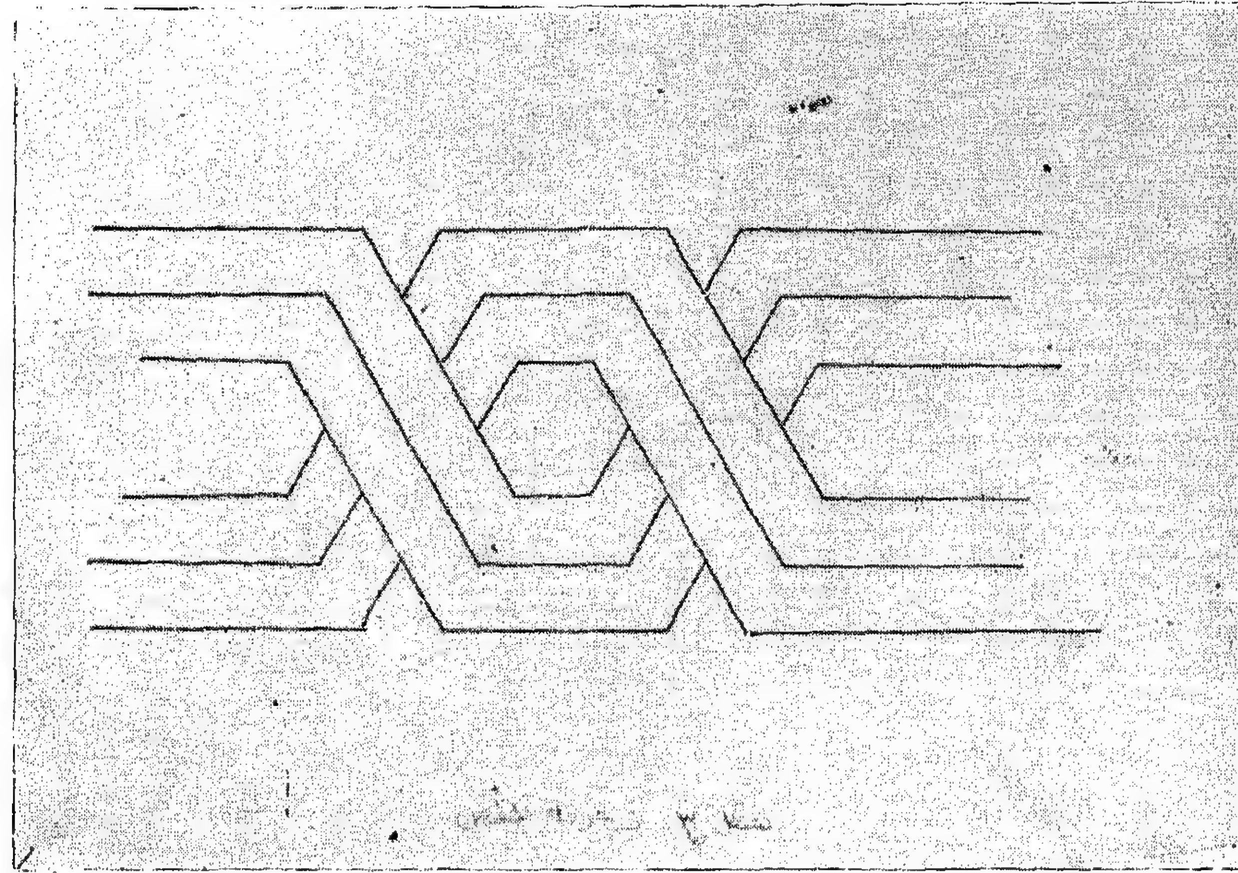
شكل (١)

التصميم العام للمنبر

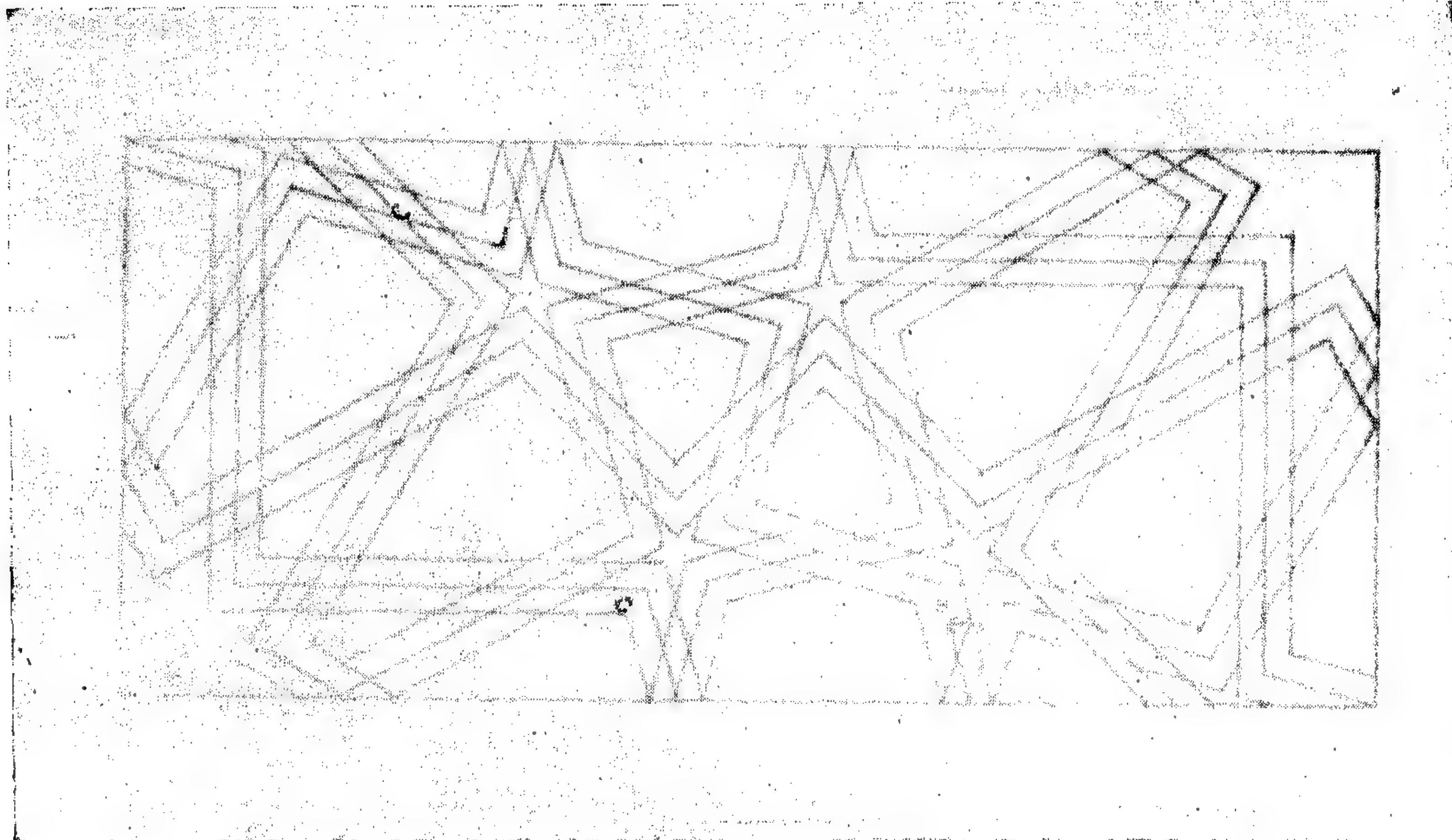


شكل (٢)

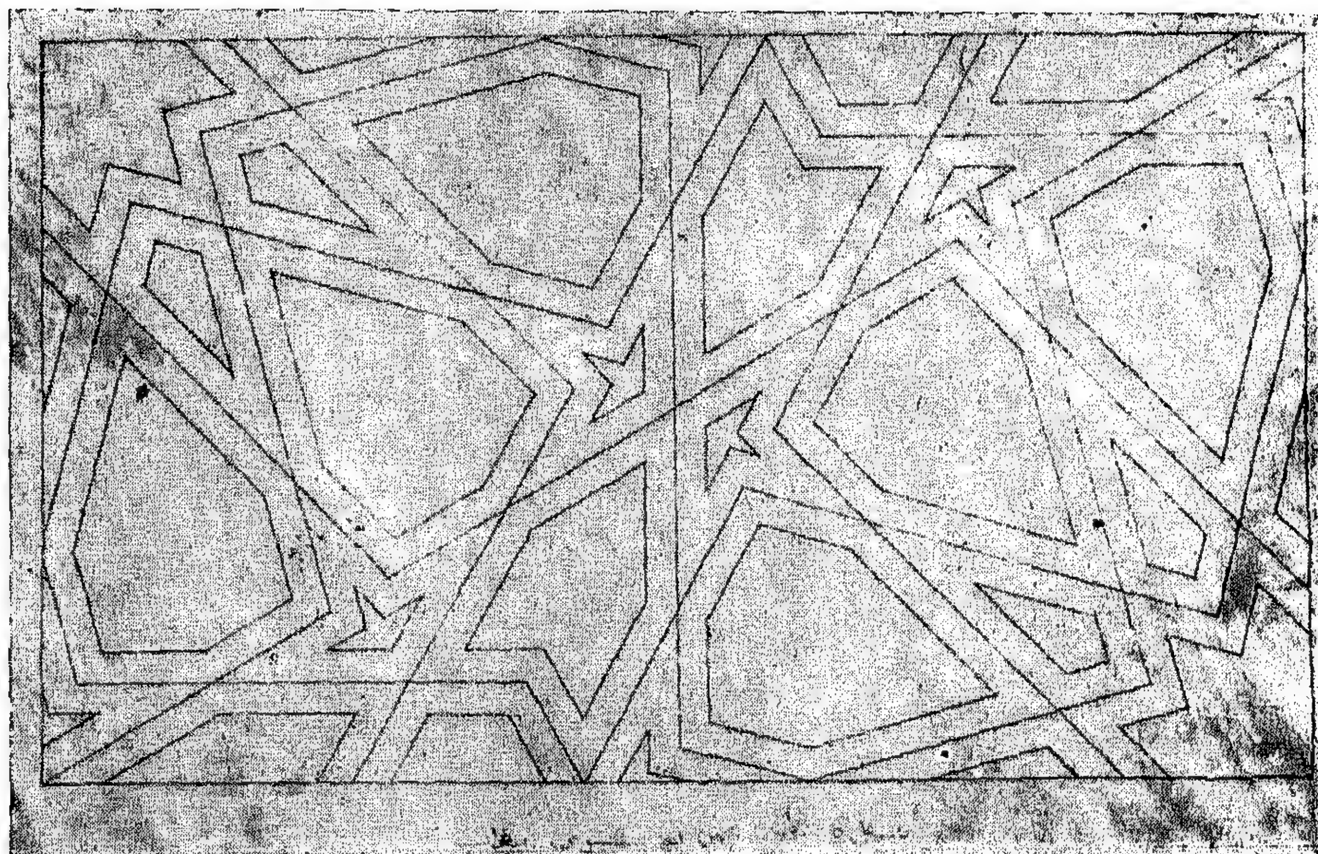
رسم هندسي لشكل نجمي $\frac{١٢}{٨}$ بمخموس



شكل (٣)
رسم هندسي لزخرفة المقص

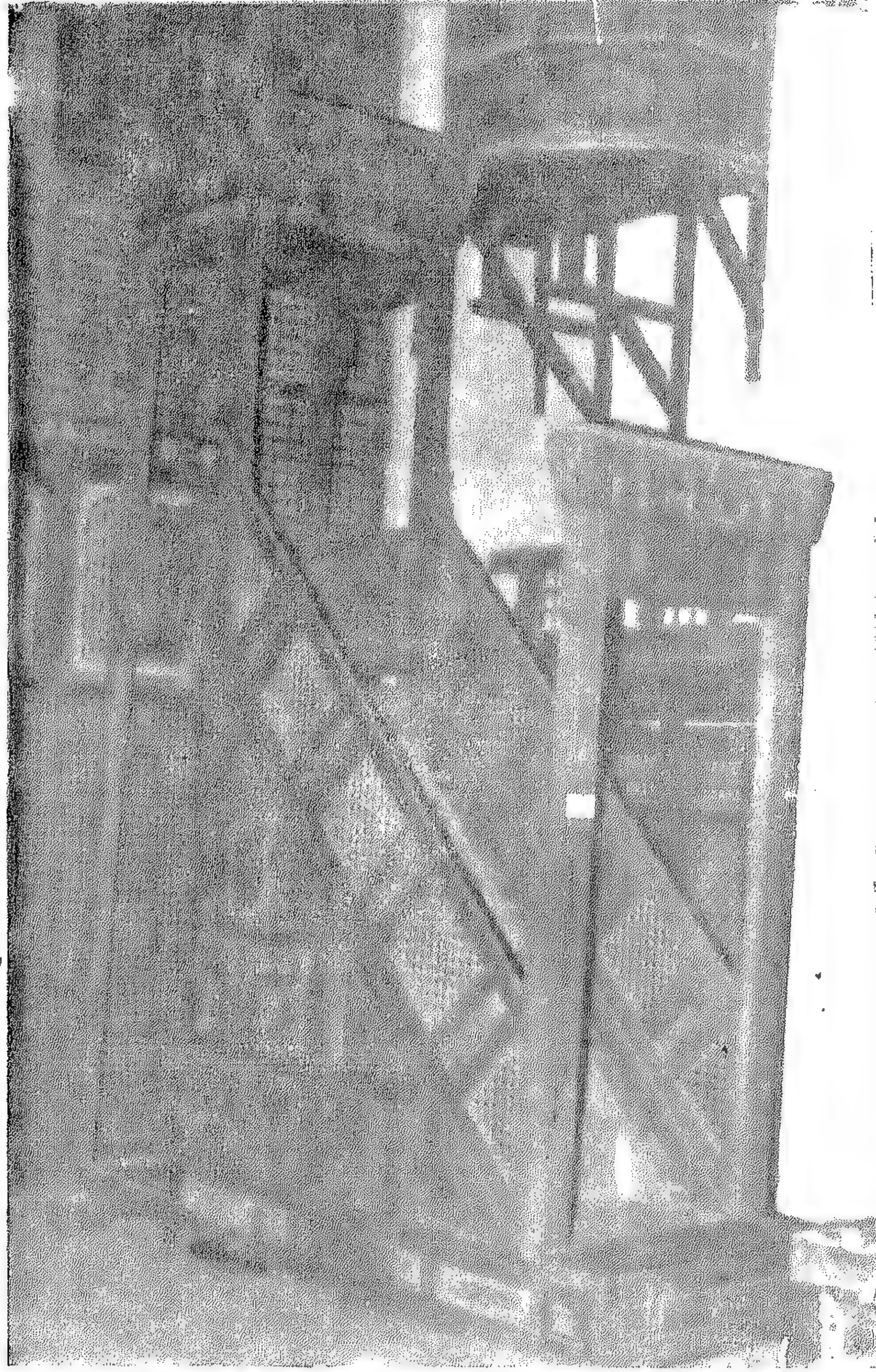


شكل (٤)
رسم هندسي لشكل نجمي أثني عشري بمخموس



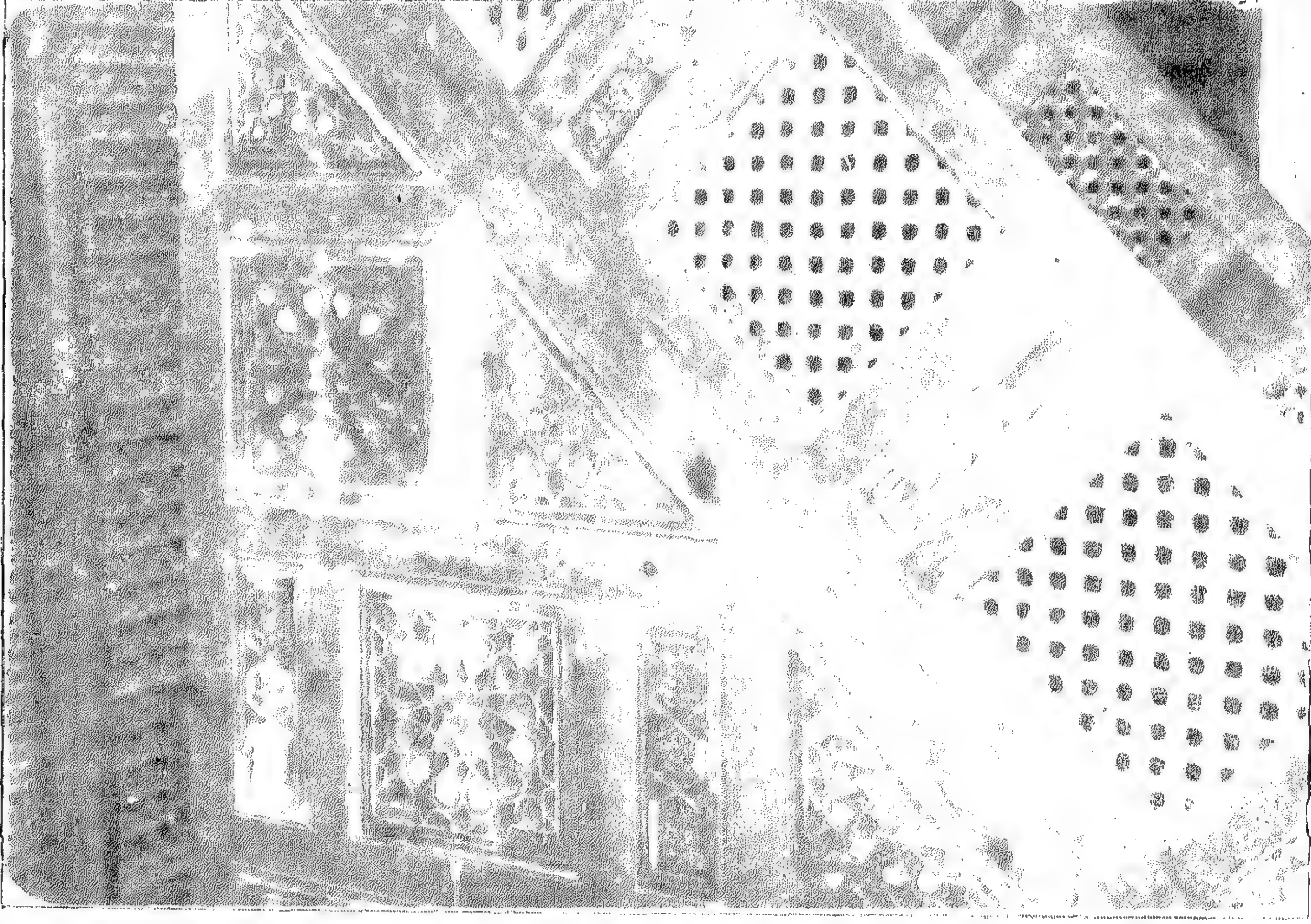
شكل (٤)

رسم هندسي لشكل نجمي أثني عشري بزقاق وغراب

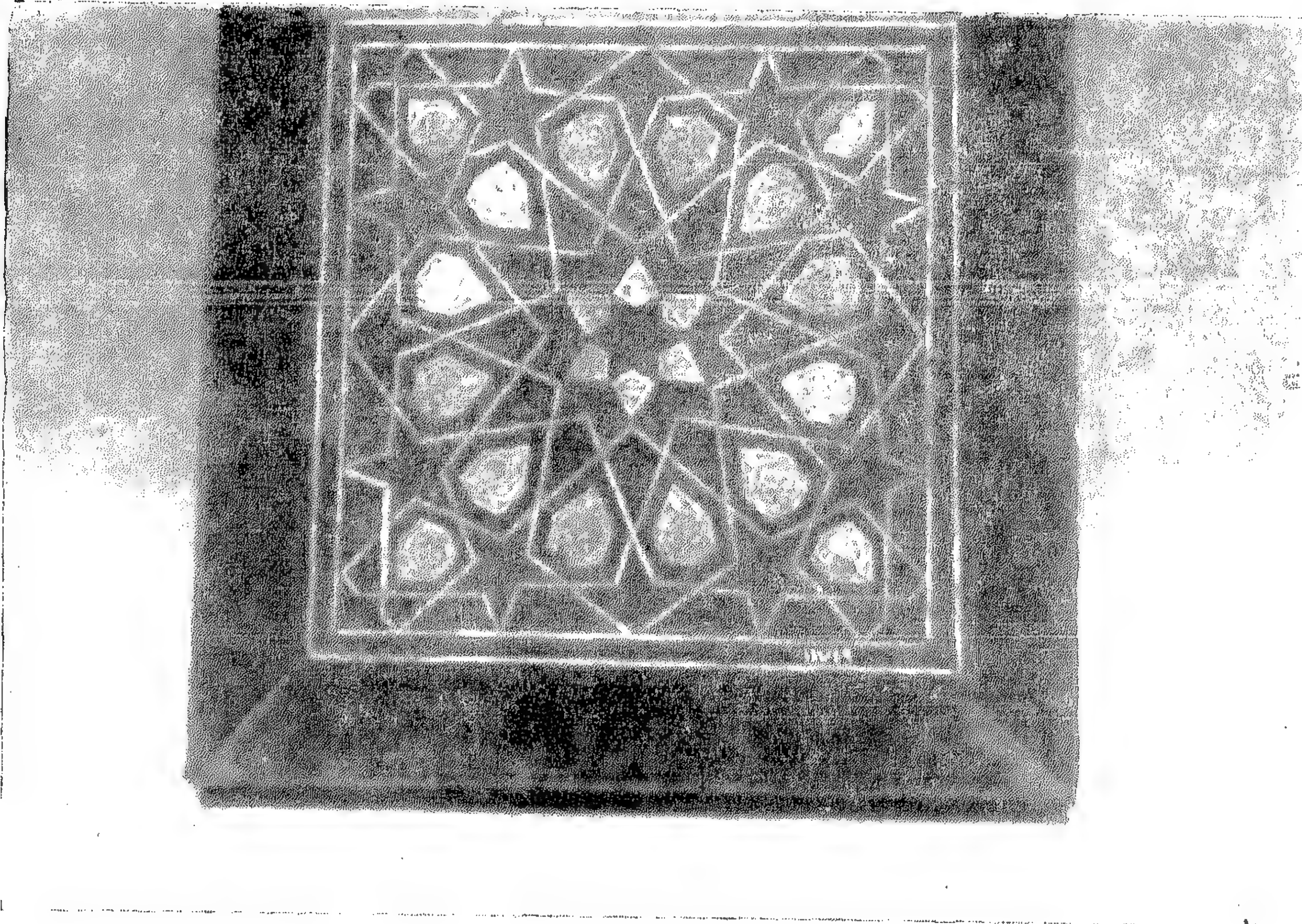


لوحة (١)

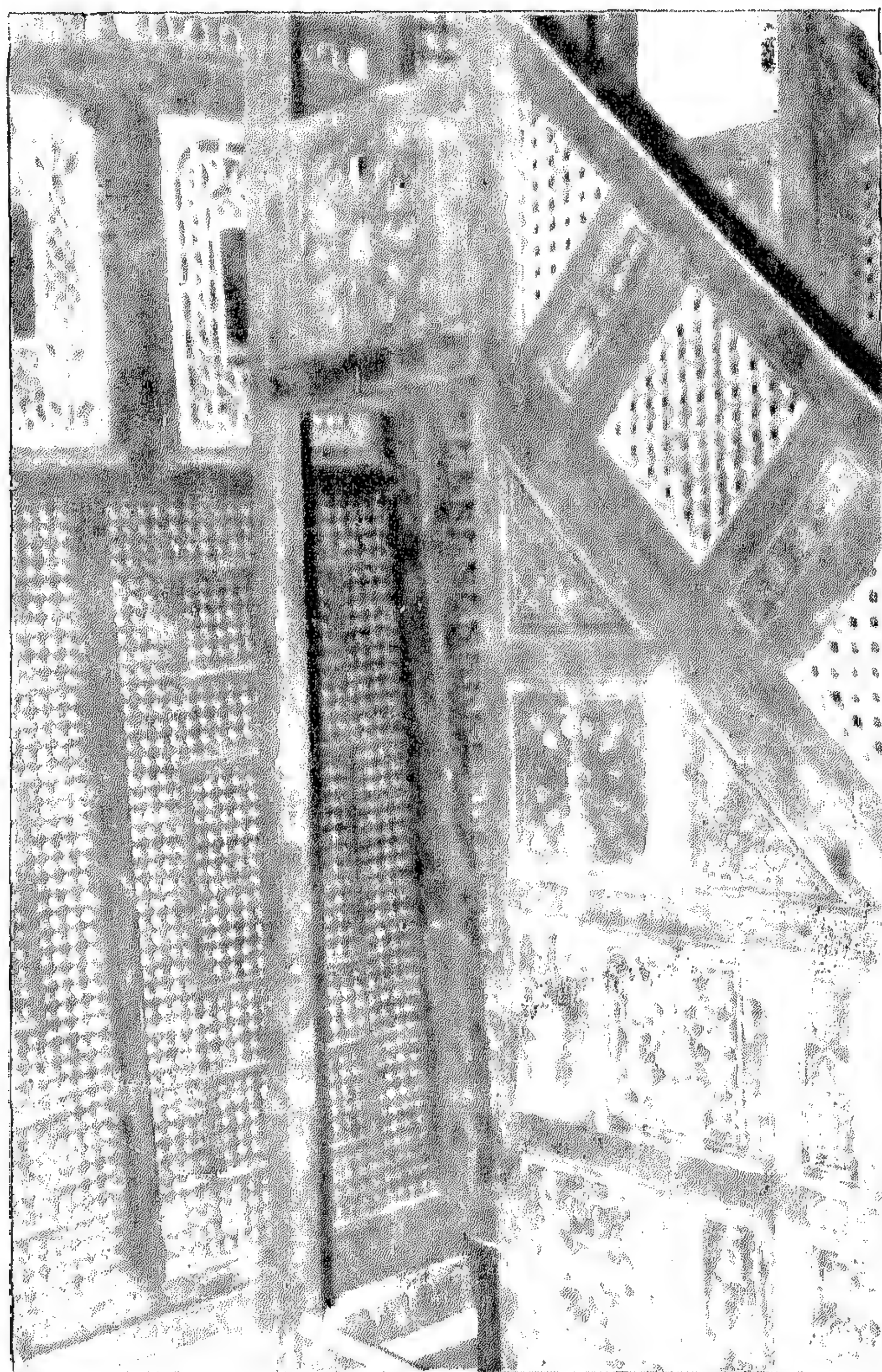
منظر عام لمنبر الست تاتار الحجازية



لوحة (٢)
جانب المنبر وبه الريشة والترابزين

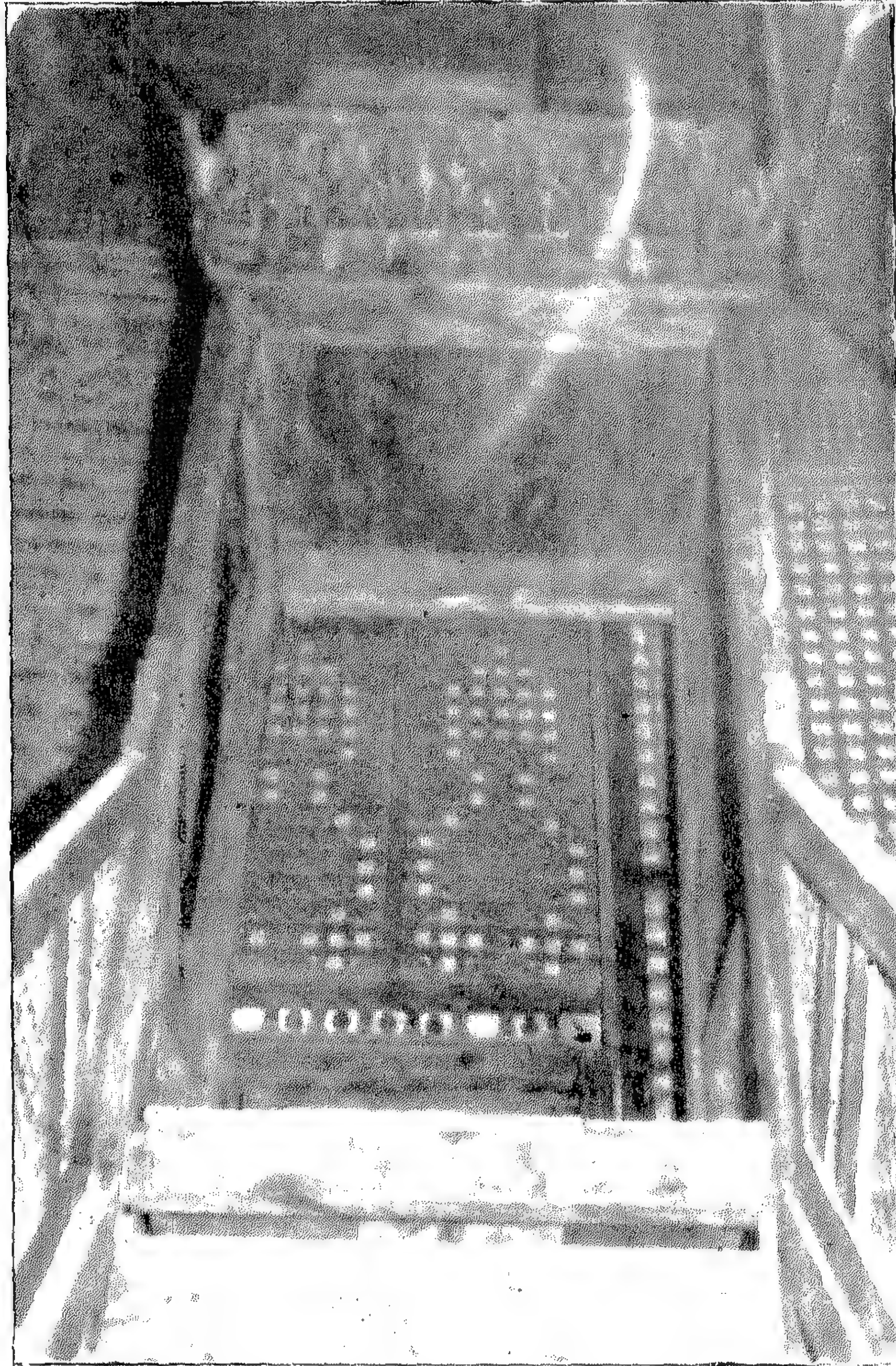


لوحة (٣)
حشوة خشب بمتحف الفن الاسلامى ويرجع أنها من حشوات منبر الست تاتار الحجازية
(رقم سجل ١١٧١٩)



لوحة (٤)

جانب المنبر وبه باب الروضه

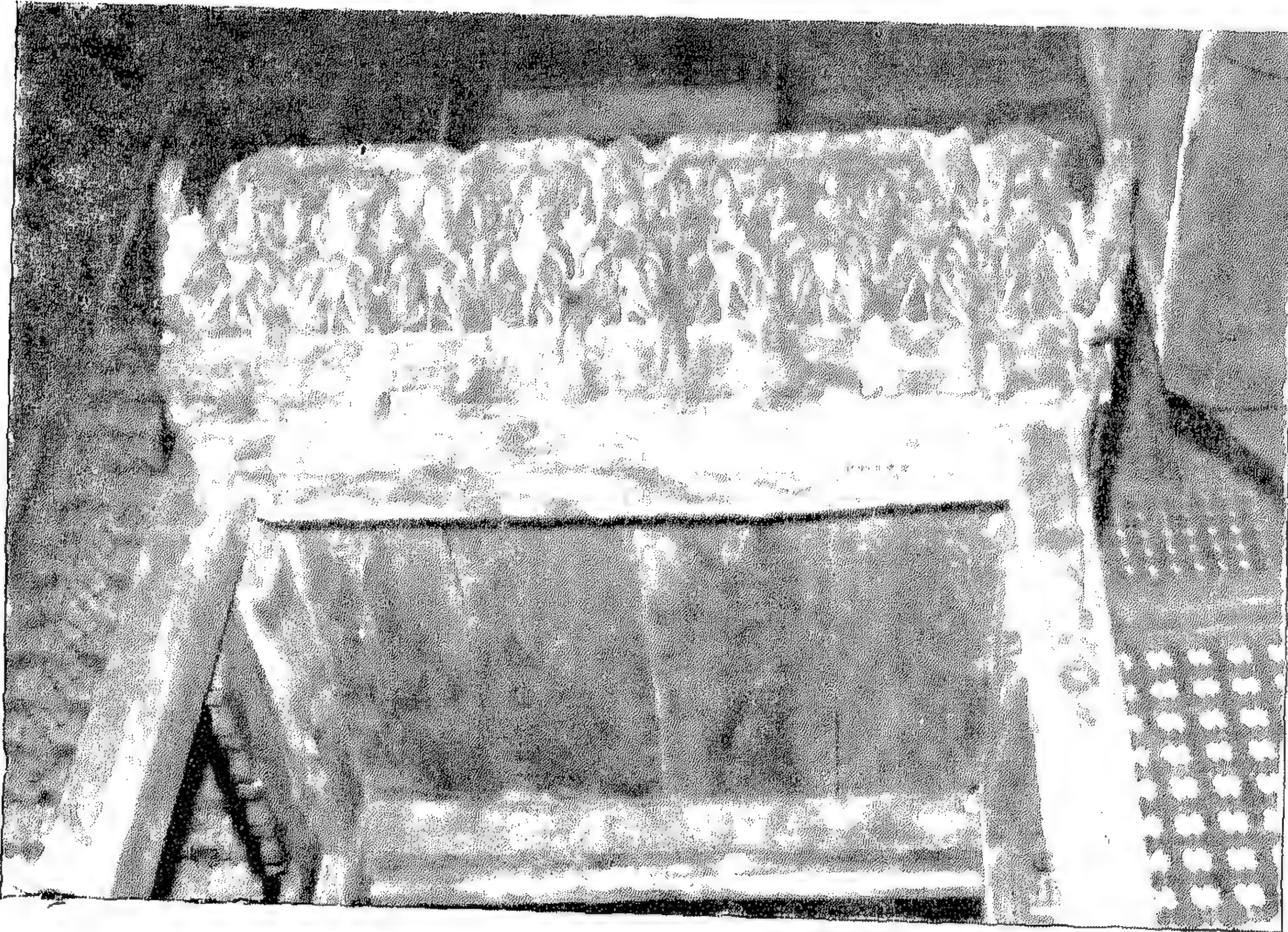


لوحة (٥)

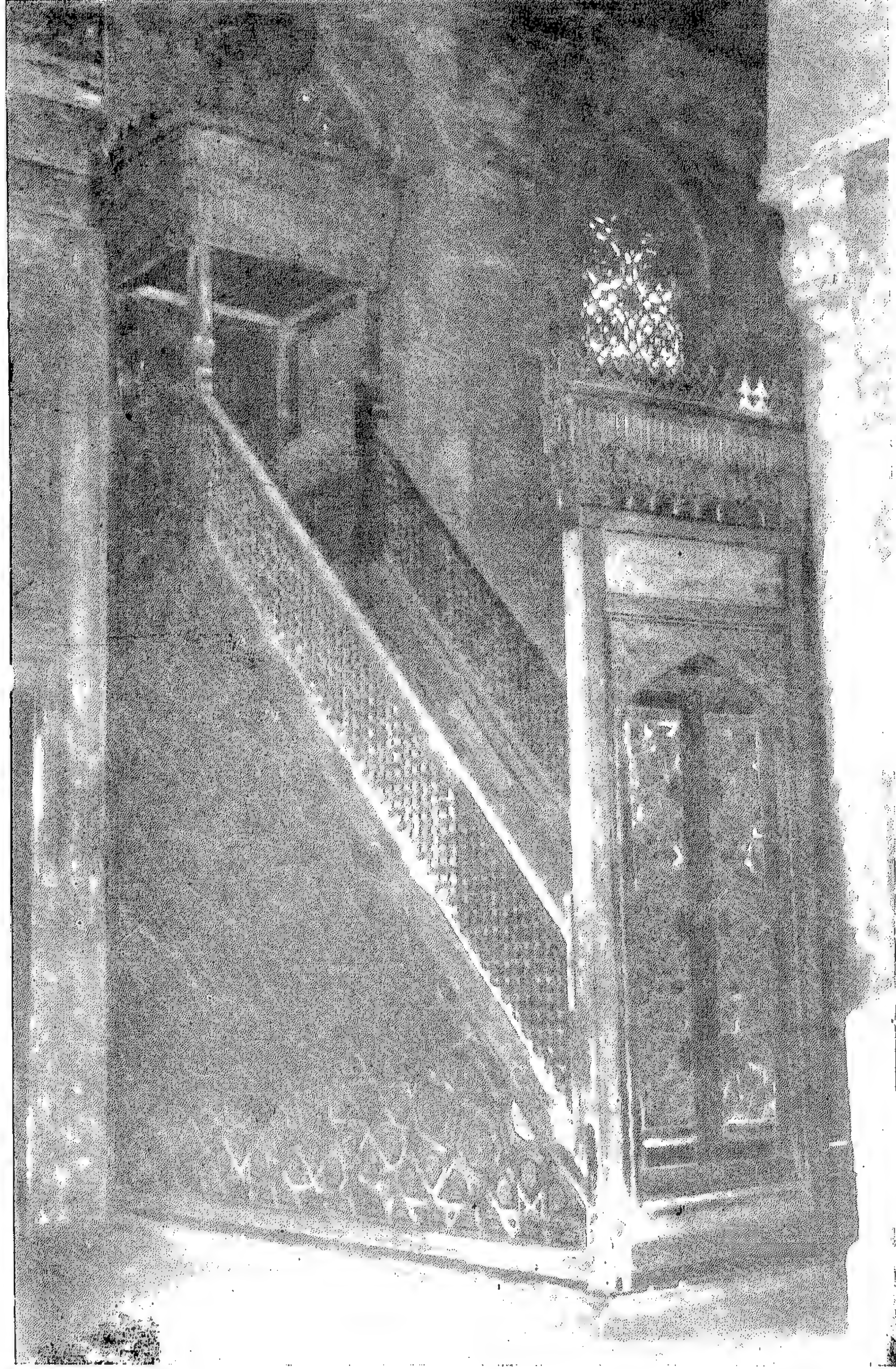
درجات المنبر وتتويجة المقرنصات



لوحة (٦)
جانب جلسة الخطيب وبها الشكل النجمى الاثنى عشرى بفراب



لوحة (٧)
تتويجة المقرنصات بمنبر الست تاتار الحجازية



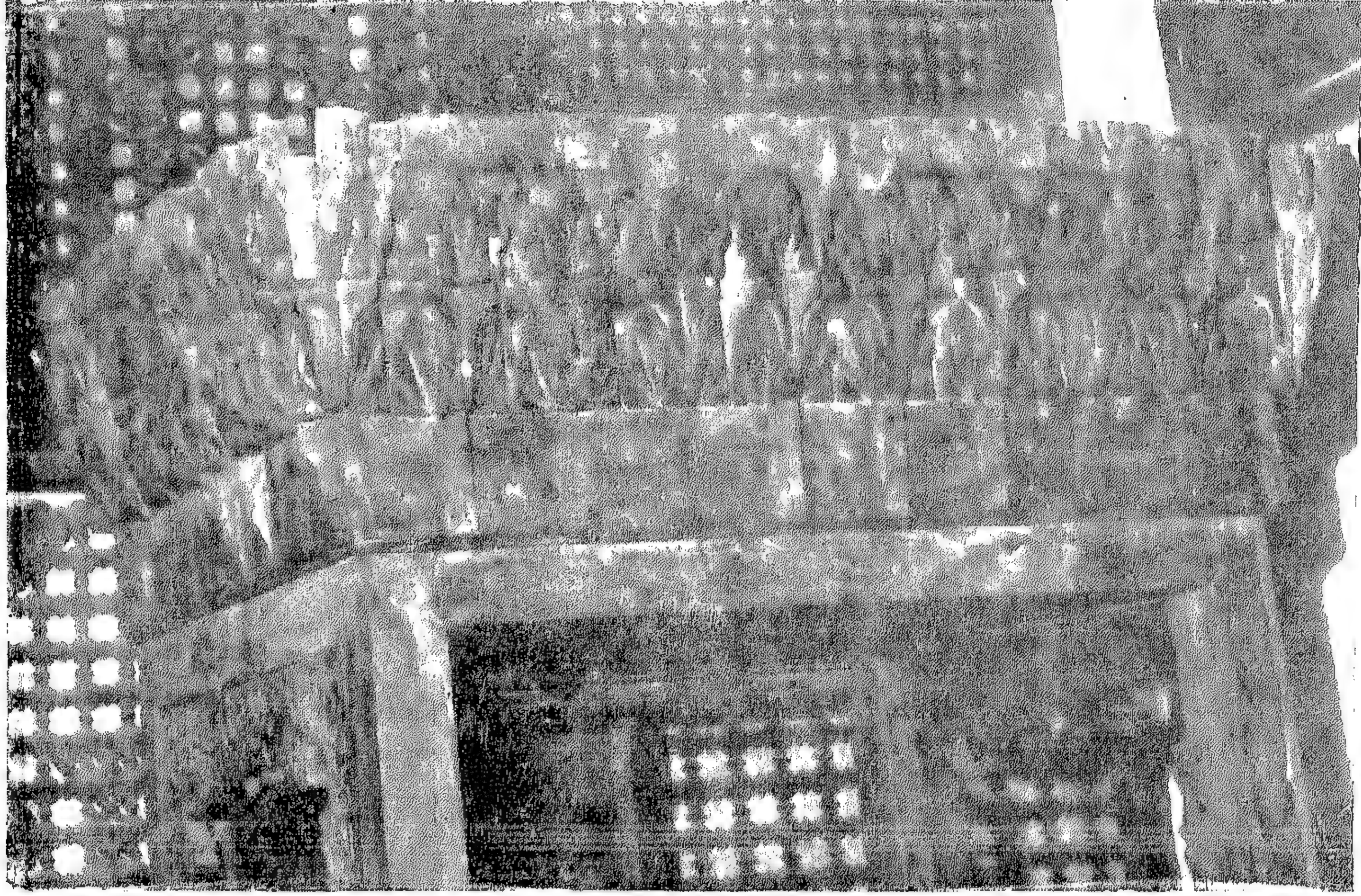
(لوحة ٨)

تتويجة المقرنصات من النوع البلدى بمنبر لاجين بالجامع الطولونى (٦٩٦ هـ - ١٢٩٦ م)



(لوحة ٩)

تتويجة المقرنصات من النوع الحلبى حرم الخليل بفلسطين ٤٨٤هـ ــ ١٠٩١م)



(لوحة ١٠)

تتويجة المقرنصات بمنبر الست تاتار الحجازية من النوع المزنبر

بسم الله الرحمن الرحيم

جامع محمد بك أبو الذهب
دراسة آثارية تسجيلية

تأليف
فاروق صادق عسكر
وكيل متحف الفن الاسلامى

مقدمة :

يذهب كثير من المؤرخين الى أن العثمانيين لما فتحوا مصر ودخلوا القاهرة عملوا على تدهور فنون العمارة القاهرية ، مع أن الحقيقة التى يدركها كل مطلع على التاريخ المصرى ، دلت على أن العمارة فى الأيام الأخيرة للدولة المملوكية كانت قد أصابتها جراثيم التدهور والانحطاط ، والآثار التاريخية خير دليل نستشهد به على ذلك (١) ٠

ولقد جاء العثمانيون الى مصر ومعهم أساليب جديدة فى فن العمارة امتزجت بعناصر معمارية محلية ٠ ويقول الأستاذ حسن عبد الوهاب (٢) ان اطلاق اسم « العمارة العثمانية » على المبانى التى أقيمت فى مصر فى فترة الحكم العثمانى خطأ شائع ويذكر أنها فى الحقيقة « عمارة مصرية » فقيرة وقعت على بعض منشآتها تأثيرات عثمانية، وقليل منها عثمانى وقعت عليه تأثيرات مصرية ٠ أما فى خارج القاهرة فان العمارة فى هذه الفترة ظلت تقتبس من طراز دولتى المماليك البحرية والبرجية بشكل تسوده البساطة (٣) ٠

وبصفة عامة فان العثمانيين فى القاهرة قد فضلوا تطبيق الطراز المملوكى المحلى فى مبانيهم ، وان أهم تغيير كان فى تصميم المآذن فقط (٤) ٠ ولم يكن من السهل أن يغير المهندسون والمعماريون تغييرا كليا ما كان لديهم من طرز معمارية وأساليب فنية ، كما كان من الصعب عليهم أن يروا مسحة أجنبية تسود فنونهم وصناعاتهم التى ورثوها عن آبائهم وأجدادهم (٥) وهكذا ظهرت العناصر المعمارية العثمانية ممتزجة مع العناصر المعمارية المصرية المحلية لتعطينا طرازا — رغم تدهوره الواضح — له طابع خاص يترك فى النفس أثرا طيبا (٦) ٠

وهكذا يمكن أن تنقسم العمائر الكثيرة التى تخلفت عن العصر العثمانى فى مدينة القاهرة الى طرازين* :

(١) عبد الرحمن زكى : القاهرة ، تاريخها وآثارها ، ص ٢٣٢ ٠ القاهرة ، ١٩٦٦

(٢) التأثيرات العثمانية على العمارة الاسلامية فى مصر (مجلة المجلة ، العدد ٣٣ ، سبتمبر سنة ١٩٥٩ ، ص ٤٢)

(٣) توفيق أحمد عبد الجواد : تاريخ العمارة والفنون الاسلامية ، ج٣ ، ص ١٥٠ ٠ القاهرة ، ١٩٧٠

(٤) وليمز ، جون : مبانى القاهرة العثمانية (أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة ٠ مارس / ابريل ١٩٦٩ ، ج ١ ، ص ٣٦٩ ٠ القاهرة ، ١٩٧٠

(٥) عبد الرحمن زكى : المرجع السابق ، ص ٢٣٥

(٦) يذكر الدكتور عبد الرحمن زكى أن عناصر العمارة العثمانية بدأت تتسرب الى مصر قبل الفتح العثمانى ٠ فقد شاهد القاهريون مئذنة جامع محمود الكردى مشيدة على طراز المآذن العثمانية الاسطوانية منذ عام ١٣٩٥ والجامع كائن فى آخر قصبة رضوان فى الخيامية (المرجع السابق ، ص٢٣٤) ٠

* محاضرات الدكتورة آمال العمرى ٠

الأول : وهو يشكل غالبية تلك العمائر ،ويعتبر هذا الطراز استمرار للطراز المملوكى السابق مع وجود بعض تأثيرات عثمانية عليه ٠ولعل من أجمل نماذج هذا الطراز هو مسجد البوردينى (٧) ، وسبيل خسرو باشا أمام مجموعةقلاوون (٨) ٠

الثانى : يمثل الطراز العثمانى الوافد من تركيا (٩) ، ويتمثل هذا الطراز فى عدة مساجد، ويعتبر مسجد الملكة صفية (١٠) النموذج الكامل للطراز العثمانى الصرف مع وجود بعض تأثيرات مملوكية فى زخارفه ٠

أما المساجد الأخرى مثل مسجد سليمان باشا بالقلعة (١١) ومسجد سنان باشا فى بولاق (١٢) ومسجد محمد بك أبو الذهب (١٣)المقابل لجامع الأزهر فهى عثمانية الطراز مع وجود بعض تأثيرات محلية مصرية عليها ٠

هذا وقد وجد نوع جيد من المآذن يمثل الطراز العثمانى وهو المئذنة المدببة التى تشبه القلم الرصاص (١٤) ٠

محمد بك أبو الذهب
حياته وأعماله :

محمد بك أبو الذهب ، اشتراه على بك الكبير سنة ١١٧٥ هـ (١٧٦١ م) وعنى بتعليمه وقلده الخازندارية ، وعرف فى هذه الفترة باسم « محمد الخازندار » (١٥) ٠ وعندما خرج على بك الكبير الى الحج سنة ١١٧٧ هـ (١٧٦٤ م) اصطحب معه مملوكة « محمد الخازندار » حيث أعتقه هناك ، وعندما رجع – أوائل سنة ١١٧٨ هـ – منحة على بك الكبير لقب « أمير » ثم قلده الصنجقية فى نفس العام ٠

وعرف محمد بك « بأبى الذهب » لأنه لما لبس الخلعة فى قلعة الجبل سر بذلك كثيرا ، وعند ركوبه ومروره كان ينثر الذهب على الفقراء حتى دخل الى منزله ٠ وكان لا يضع فى جيبه الا الذهب ولايتعامل الا به ، ويقول أنا « أبو الذهب » فلا أمسك الا الذهب ، حتى عرف « بأبى الذهب » واشتهر بهذا اللقب (١٦) ٠

---

(٧) تاريخ بناء هذا المسجد ٩٢٥/٩٢٨ هـ (١٦١٦/١٦١٩م) ومسجل بالآثار تحت رقم (٢٠١) ٠

(٨) تاريخ بناء السبيل ٩٤٢ هـ (١٥٣٥) ومسجل بالآثار تحت رقم (٥٢) ٠

(٩) هذا الطراز متخذ من شكل كنائس بيزنطة القديمة فى الاناضول ، وأهم شىء فيه استعمال القباب بدلا من الاسقف المستوية ٠ فصارت القبة فى كل جامع هى المركز الذى يدورعليه البناء بعد أن كانت اشارة الى الاضرحة فى العصور السابقة ٠

(١٠) تاريخ بناء هذا المسجد ١٠١٩ هـ (١٦١٠ م)ومسجل بالاثار تحت رقم (٢٠٠)

(١١) تاريخ بناء هذا المسجد ٩٣٥ هـ (١٥٢٨ م) ومسجل بالآثار تحت رقم (١٤٢) ٠

(١٢) تاريخ بناء هذا المسجد ٩٧٥/٩٧٩ هـ (١٥٧١/١٥٧٥ م) ومسجل بالآثار برقم (٣٤٩) ٠

(١٣) تاريخ بناء هذا المسجد ١١٨٨ هـ (١٧٧٤ م)ومسجل بالآثار برقم (٩٨)

(١٤) هذه المآذن رفيعة ممشوقة على نسق مآذن الاستانةالتى أخذها العثمانيون عن السلاجقة ، ويحيط بمستواها الاسطوانى طنفان أو ثلاثة ٠

(١٥) « خازندار » : لفظ مؤلف من كلمتين ، الاولى : خزانة » وهى عربية ، والثانية : « دار » وهى فارسية بمعنى « ممسك » وهى تطلق على الشخص الذى يتولى أمر خزائن الأموال السلطانية من نقد وقماش وغير ذلك ٠
(حسن الباشا : الفنون الاسلامية والوظائف على الآثار العربية ، جـ ١ ، ص ٤٥٣ القاهرة ، ١٩٦٥) ٠

(١٦) الجبرتى ، عبد الرحمن : عجائب الآثار فى التراجم والاخبار ، جـ ١ ، ص ٤١٧ ٠ القاهرة ، ١٢٩٧ هـ ٠

ويذكر الجبرتى أن أبا الذهب كان رجلاقوى العزيمة ، وكان علي بك الكبير يثق فى اخلاصة له ثقة عمياء ، وعينة فى المهام الخطيرة باعتباره تابعه ومن أركان دولته المستقلة (١٧) • وأخذ محمد بك أبو الذهب يعمل على توطيد مركزة ويرتب لمستقبلة ، فأكثر من شراء المماليك والعبيد حتى اجتمع عنده منهم عدد كبير جدا فى زمن قليل ، وبدأ فى استمالة أمراء الدولة ويجمعهم من حوله •

وفى نفس الوقت بدأت الدولة العثمانية تشعر بخطر على بك الكبير عليها بعد أن توغلت جيوشه فى سوريا بقيادة محمد بك أبو الذهب واستولت على حلب فى ربيع الأول سنة ١١٨٥هـ (١٧٧١ م) ، وأخذت تعمل للاطاحة بعلى بك الكبير فدفعت بعملائها الى محمد بك أبو الذهب الذى كان يقيم فى دمشق وتفاوضوا معه سرا ، واتفقوا معه على القضاء على مولاه على بك الكبير بعد أن أغروه بحكم مصر •

وبدأ محمد بك أبو الذهب فى تنفيذ خطته للاطاحة بمولاه على بك الكبير فجمع قواد الحملة المصرية فى الشام ، وعرض عليهم رغبته فى أن يعودوا الى مصر • ويقول الجبرتى (١٨) ان قواد الحملة وأمرائها كانوا قد سئموا الحرب والقتال والغربة (١٩) ، فصادفت دعوة محمد بك أبو الذهب هوى فى نفوسهم فاتفقوا على العودة الى مصر ، وعادوا فى أواخر رجب سنة ١١٨٥ هـ (١٧٧١ م) مخالفين بذلك أوامر على بك الكبير بمواصلة القتال وتخطى الحدود •

توجه محمد بك أبو الذهب مع جيشه العائد من الشام الى الصعيد وأخذ يعد العدة للاستيلاء على القاهرة والانفراد بحكم مصر ، وتم له ذلك فى صفر سنة ١١٨٧ هـ (١٧٧٣ م) بعد أن تمكن من الحاق الهزيمة بجيش على بك الكبير الذى أصيب ووقع فى الأسر عند منطقة «الصالحية» بالقرب من بلبيس (٢٠) • ودخل أبو الذهب القاهرة منتصرا وانزل سيده الجريح على بك الكبير فى منزله المطل على بركة الأزبكية بشارع « عبد الحق السنباطى » ولكنه توفى بعد أيام وليلة •

انفرد « أبو الذهب » بحكم مصر فى ربيع الثانى سنة ١١٨٨ هـ (١٧٧٣ م) وعمل على توطيد مركزه وتجميع الأنصار من حوله ، كما أبطل النقود التى عليها اسم على بك الكبير، وأنعم عليه السلطان العثمانى بوظيفة « شيخ البلد » فى مقابل اطاحته بعلى بك الكبير وعودة مصر الى سلطة الدولة العثمانية (٢١) •

---

(١٧) الجبرتى ، عبد الرحمن : المرجع السابق ، جـ١ ،ص ٤١٧

(١٨) الجبرتى ، عبد الرحمن : المرجع السابق ، جـ ١،ص ٣٦٥

(١٩) كان الرحالة الفرنسى « فولنى » فى سوريا فى هذه السنة (١٧٧١ م) وتقابل مع « أبى الذهب » وقال فولنى ان جيش أبى الدهب كان يتكون من حوالى ٤٠ الف مقاتل منهم ٥٠٠٠ من فرسان المماليك ونحو ١٥٠٠ من المشاة المغاربة ، والباقى خدم وأتباع • وقد وصف فولنى هذا الجيش بالفوضى والاضطراب والسلب والنهب ، وقال ان ملابس الجنود كانت بالغة الثراء ولا تصلح لامتطاء صهوات الجياد •(أحمد حافظ عوض : فتح مصر الحديث ، ص ٣٤ • القاهرة، ١٩٢٥) •

(٢٠) الجبرتى ، عبد الرحمن : مرجعه السابق ، جـ١،ص ٣٧٦

(٢١) محمد رفعت رمضان : على بك الكبير ، ص ١٩٤• القاهرة ، ١٩٥٠ •

وفاته :

فى سنة ١١٨٩ هـ (١٧٧٥ م) أعد محمد بك أبو الذهب حملة عسكرية ضخمة توجه بها الى الشام لتأديب « الظاهر عمر » حاكم عكا بسبب مساعدته لعلى بك الكبير فى حربه ضد أبى الذهب ، واستولى أبو الذهب على غزة ثم عكا بسهولة بعد هروب حاكمها • ويقول الجبرتى (٢٢) أن محمد بك أبو الذهب داخله من الغرور مالا مزيد عليه • ولما علم بموافقة الباب العالى على أن يكون أميرا على مصر فى يوم دخوله عكا فرح فرحا عظيما وأصيب جسده بالحمى وظل محموما ثلاثة أيام ثم مات فى ٨ ربيع الثانى سنة ١١٨٩ هـ (١٧٧٥ م) •

اتفق قادة وأمراء الحملة على العودة الى القاهرة وأن يأخذوا معهم جثمان محمد بك أبو الذهب ، ولف الجثمان ووضع فى عربة ووصل الى القاهرة بعد ١٦ يوما ليلة الرابع والعشرين من ربيع الثانى سنة ١١٨٩ هـ ، وحفروا له قبرا بجامعة فى الطرف الجنوبى من الايوان الشمالى الشرقى وبنى القبر ليلا ، وشيع جثمانه من بيته فى قوصون •

أعماله :

أمر أبو الذهب ببناء جامعه فى مواجهة الأزهر وتم البناء سنة ١٧٧٤ م وألحق بالجامع سبيل (٢٣) ، وبنى وكالة فى بولاق (٢٤) ، كما بنى أروقة جديدة فى الجامع الأزهر لكل من المفتى الشافعى والمالكى والحنفى •

تاريخ المسجد :

شرع محمد بك أبو الذهب فى بناء مسجده الكبير فى نهاية سنة ١٧٧٣ م وكان يتبع الجامع تكية وصهريج للمياه وحوض لسقى الدواب و سبيل •

أمر أبو الذهب بتجهيز أعداد كبيرة من البغال والجمال وحمل الجير والأحجار العظيمة وطحنوا لها الجبس والمصيص • ووضع أساس المسجد فى أوائل شهر ذى الحجة سنة ١١٨٧ هـ (١٧٧٣ م) ، ولما تم بناء قبته العظيمة وماحولها من القباب الصغيرة التى تغطى الايوانات الملتفة طليت الجدران والقبة من الداخل بالألوان الزاهية ، وغشيت الشبابيك العظيمة بالنحاس الأصفر المشغول (٢٥) ، وعمل بظاهر القبة فناء مفروش بالرخام والمرمر وبوسطه حنفية وحوله مساكن المتصوفة الأتراك • كما بنيت ميضأة عظيمة (٢٦) تمتلىء بالماء من نافورة بوسطها تصب فى صحن كبير من الرخام المشغول نقل من أحد الأبنية القديمة ويفيض الماء من الصحن فيملأ الميضأة • وأمر أبو الذهب بحفر بئر فى هذا المكان وركبوا عليه ساقية فخرج الماء عذبا حلوا مع أن جميع الآبار فى هذه الناحية ماؤها مالح فعد ذلك من سعد أبى الذهب •

---

(٢٢) عجائب الآثار فى التراجم والاخبار ، جـ١ ، ص٤١٣

(٢٣) يقع السبيل فى شارع التبليطة بجوار جامع ابى الذهب ومسجل فى الآثار برقم ٦٢ •

(٢٤) ذكر الجبرتى ان هذه الوكالة كان يصرف من ريعها على الجامع بعد وفاة أبى الذهب (جـ ١ ، ص٤١٩)

(٢٥) الجبرتى ، عبد الرحمن : مرجعه السابق ، جـ ١ ، ص ٤١٨

(٢٦) شرع ديوان عموم الاوقاف سنة ١٩٠٩ فى إعادة بناء الميضأة على أساس أنها خالية من الفائدة الأثرية • (محاضر لجنة حفظ الآثار العربية ، المجموعة ٢٦ سنة ١٩٠٩، ص ٦٥ • القاهرة ، ١٩١٣) •

وعمل بناحية من أسفل الجامع صهريج عظيم يملأ فى كل سنة من ماء النيل • كما أمر أبو الذهب ببناء حوض كبير لسقى الدواب •وبنى بأعلا الميضاة ثلاثة مساكن للمفتين الثلاثة حيث يقضون بها فترة من النهار لتقديم الفتاوى للناس بعد الانتهاء من القاء الدرس ، ونبه أبو الذهب عليهم بعدم قبول الرشاوى أو الهبات •

ولما تم البناء فرش الجامع بالحصير ، وفوق الحصير فرشت سجاجيد تركية بداخل المسجد والايوانات الملتفة • وافتتح المسجد للصلاة فى يوم الجمعة الأولى من شهر شعبان سنة ١١٨٨ هـ (١٧٧٤ م) ، وقام الأمير محمد بك أبو الذهب بتوزيع الخلع والفراوى على شيخ المسجد والخطيب والمفتين الثلاثة والمؤذن والمبقاتى وباقى الخدم ووزع عليهم الذهب •

وبعد وفاة أبى الذهب أهمل أتباعه حال المسجد، فانقضت رواتب أرباب الشعائر والمدرسين والخدم • وبليت سجاجيد المسجد وسرق بعضها ، بل ان أبوابة ظلت مغلقة فترة من الزمن لأن اتباع أبى الذهب ومماليكة استولى عليهم التنافس وتفرق الكلمة ، وظهر الخلل فى كل شىء حتى فى الأمور الموجبة لنظام دولتهم (٢٧) •

الوثيقة :

وثيقة المسجد محفوظة بالأرشيف التاريخى بوزارة الأوقاف بالقاهرة تحت رقم (٩٠٠) • وتاريخ كتابة الوثيقة ٨ شوال سنة ١١٨٨ هـ (١٧٧٤ م) •

وهذه الوثيقة على هيئة كتاب مجلد بجلدة ذات لون بنى مقاسها ٥ر٤٢ × ٤ر٤٥ سم وفى وسطها صرة بيضية الشكل تنتهى بذيلين • وفى الأركان أربعة أركان مذهبة أيضا (لوحة ١) • وللمجلدة لسان عليه صرة مستديرة وزاويتان • والزخارف فى الصرة الوسطى البيضية والصرة المستديرة والزوايا الركنية عبارة عن فروع نباتية، ورسوم أزهار محورة عن الطبيعة فضلا عن رسوم السحب الصينية ، وكلها نائتة أو بارزة باستخدام قالب معدنى فى الضغط على الجلد • وهذه الجلدة سليمة الى حد كبير ، ويمكن نسبتها الى القرن ١٢ هـ (١٨ م) ، (٢٨) •

أما الوثيقة نفسها فهى مرقمة الصفحات بأرقام مسلسلة ، وعدد الصفحات المكتوبة ١١٠ صفحة • ثم نجد صفحات خالية من الكتابة وهى الصفحات من ١١١ الى ١١٥ وان كان فى كل صفحة اطار مستطيل مذهب • أما الصفحة ١١٦ فهى بيضاء تماما • وأبعاد الصفحة ٣ر٤٢ × ٢ر٢٥ سم

والورق الذى كتبت علية الوثيقة من صناعة أوروبا (٢٩) فى ذلك الوقت وهو سميك أبيض مائل الى الصفرة • وبكل صفحة من الصفحات تقريبا نجد علامه مائية (لوحة ٢) •

والوثيقة مزينة بالذهب واللازورد ومختلفة الألوان من أبيض وأحمر وأخضر وخاصة الصفحتين الأولى (لوحة ٣) والثانية •

---

(٢٧) الجبرتى ، عبد الرحمن : مرجعه السابق ، ج ١، ص ٤١٨ ، ٤١٩ ، ج ٢ ص ١٦٥

(٢٨) عبد اللطيف ابراهيم : مكتبة عثمانية ؛ دراسة نقدية ونشر لرصيد المكتبة (مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة، مج ٢٠ ، ج ٢ ديسمبر ١٩٥٨ ، ص ٢) •

(٢٩) عبد اللطيف ابراهيم : المرجع السابق ، ص ٢

والمتن مكتوب فى وسط اطار مستطيل مذهب أبعاده ٣٠٫٥ × ١٥٫٧ سم وبكل صفحة ١٥ سطر ، وبنهاية الصفحات اليمنى من أسفلها نجد روابط النص Catch words · والصفحات الأولى (لوحة ٣) والثانية من الوثيقة مزوقتان بالزخارف النباتية المختلفة من فروع نباتية وأوراق أزهار مختلفة الألوان ، كما نجد فواصل مذهبة وملونة بين بعض العبارات والتى تليها فى كل من الصفحات من رقم ١ الى رقم ١٢

أما الحبر المستعمل فى الكتابة فهو أسود داكن اللون ، وان كان يوجد أحيانا لفظ أو أكثر مكتوب بالذهب · وفى وسط الصفحة الأولى من الوثيقة (لوحة ٣) نجد خاتما مستدير الشكل بداخله عبارات دعائية ، واسم القاضى الموثــق بمدينة القاهرة آنذاك وهو قاضى القضاه «عثمان» فوق البسملة مباشرة · كما نجد هذا الخاتم على الهامش الأيسر للصفحات ذات الأرقام الزوجيــة فيما عدا الصفحة رقم ١٦ اذ ورد خاتم القــاضى على الهامش الأيمن ·

وتحتل افتتاحية الوثيقة الصفحات من ١ الى ٦ ، ثم النص القانونى على الصفحة السابعة ، ثم ترد أسماء الشهود فى الصفحات من ٨ الى ١١ ، ثم ألقاب واسم المتصرف الواقف فى صفحة ١٢ ، وخصص للمسجد وملحقاته الصفحات من ١٣ الى ٧٢ ، وخصصت الصفحات من ٧٣ الى ١١٠ لمكتبة المسجد · (٣٠) ·

دور جامع أبى الذهب كمدرسة :

كان التدريس قائما فى المساجد منذ فجر الاسلام ، وكان للعلماء فيها حلقات ، وكــانت هذه الحلقات مأهولة بالطلاب · وفى مصر كانت الدروس تلقى فى جامع عمرو بن العاص ، وفى المسجد الطولونى ، وفى الأزهر ، وفى جامــع الحاكم ، وتعددت الحلقات فى المسجد الواحد · ولم تكن هذه الحلقات مقصورة على علوم الــدين ، فكان يجلس للتدريس بها كذلك علماء فى اللغة والنحو والتاريخ وغيرها من العلوم (٣١) ·

وقد وقف أبو الذهب مسجده لتدريس الفقه على المــذهب الحــنفى والمــالكى والشــافعى ، وتدريس التفسير والحديث والفرائض والنحــو والمنطق ، وما يتم اختياره من أنواع العلوم (٣٢) · ورتب فيه :

أولا : المذهب الحنفى : ثلاثة شــيوخ أحدهم مفتى ، ومدرسا لتدريس الفقــه الحنفى والعلوم المختلفة ، ومع كل شيخ مقرىء (٣٣) ·

ثانيا : المذهب المــالكى : ستة شيوخ أحــدهم مفتى ، ومدرسا لتدريس الفقه المالكى والتفسير والحديث للطلبة المالكية ، ومع كل شيخ مقرىء ·

ثالثا : المذهب الشافعى : سبعة شيوخ أحدهم مفتيا ، ومدرسا لتدريس الفقه الشــافعى والحديث والفرائض والنحو والمنطق للطلبة الشافعية ومع كل شيخ مقرىء (٣٤) ·

---

(٣٠) عبد اللطيف ابراهيم : المرجع السابق ، ص ٣ ص ١٤٥ · القاهرة ، ١٩٦٩ ·
(٣١) أحمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها ، ج٢ . (٣٢) الوثيقة ، ص ٣٢ ·
(٣٣) يظهر أن المقرىء فى ذلك الوقت كان يقوم بوظيفه المعيد (عبد اللطيف ابراهيم : مكتبة عثمانية) ·
(٣٤) الوثيقة ، ص ٥٤ وما بعدها ·

والشيوخ الثلاثة االذين عينهم محمد بك أبو الذهب للافتاء بالمسجد هم الشيخ أحمدالدردير مفتى المالكية (٣٥) ، والشيخ عبد الرحمن العريشى مفتى الحنفية (٣٦) ، والشيخ حسن الكفراوى مفتى الشافعية (٣٧) ٠

كما قرر أبو الذهب فى جامعه أيضا غالب المدرسين بالأزهر الشريف ٠ وكان هؤلاء العلماء الأجلاء – على خلاف المألوف فى ذلك الوقت – يتقاضون المرتبات التى قد تصل الى نحو مائة وخمسين بارة (٣٨) ، ولا تقل عن عشرة بارات فى اليوم للمدرسين الذين دون ذلك (٣٩) ٠ كما رتب أبو الذهب كذلك رواتب للطلبة ،فمنهم من له عشرة أنصاف فضة ومنهم من له أكثر أوأقل (٤٠) ٠

ولكى يؤدى هذا المسجد وظيفته كمدرسة لتعليم المذاهب السنية الثلاثة : الحنفية، والمالكية، والشافعية ، ألحق محمد أبو الذهب به مكتبة عامرة بالكتب كانت من أنفس مكتبات القرن ١٨ فى مصر ٠

وكان مسجد أبى الذهب مدرسة ذات ايوان واحد ، فان الغاء مذهب القضاه الأربعة التى عرفت فى مصر فى العصر المملوكى ، واحلال قاضى عثمانى واحد ، أدى الى اختفاء نظام المدارس ذات الايوانات الأربعة الذى كان متبعا فى الدولة المملوكية ، وان كانت قد بنيت بعض المساجد القليلة التى تتبع هذا النظام (٤١) ٠

وافتتح جامع محمد بك أبو الذهب للصلاة والدراسة فى شهر شعبان ١١٨٨ هـ (١٧٧٤م)٠ ووقف أبو الذهب على الجامع أوقافا جليلة منها ثلاثة وثلاثين حانوتا بحى الأزهر ، وحواصل وبيوت ، وعشر طباق بداخل خان الزراكشة ،وبعض الأبنية فى حى بولاق على شاطىء النيل من بينها وكالة الخرنوب ، وأراضى بناحية قويسنا ،وبناحية بلسفورة بجرجا ٠

ويذكر الجبرتى (٤٢) أن رواتب العلماء والطلبة وخدم الجامع (المدرسة) لم تصرف الا سنة واحدة ، فان أبا الذهب سافر الى الشام سنة ١١٨١ هـ ، ومات هناك وتآمر أتباعه وتقاسموا البلاد فيما بينهم ومن جملتها الأملاك الموقوفة للصرف من ريعها على الجامع ، فأنقصوا الرواتب وظلت تنقص حتى بطل من « المدرسة » غالب مدرسيها وخدمها ، ثم بطل التوقيت والأذان بل والصلاة فى أغلب الأوقات ٠

---

(٣٥) ولد ببنى عدى سنة ١١٢٧ هـ (١٧١٤ م) وتوفى فى ربيع أول سنة ١٢٠١ هـ (١٧٨٧ م) ٠
(٣٦) ولد بقلعة العريش من أعمال غزة ، وتوفى بالقاهرة سنة ١١٩٣ هـ (١٧٧٩ م)
(٣٧) ولد ببلدة كفر الشيخ حجازى بالقرب من المحلة الكبرى ، وكان من المقربين الى محمد بك أبو الذهب وتوفى سنة ١٢٠٢ هـ (١٧٨٨ م)
(٣٨) البارة عملة فضية كان المصريو يسمونها فى ذلك الوقت «مصرية» (أحمد حافظ عوض : المرجع السابق ، ص٢٠)
(٣٩) لين بول وستانلى،سيرة القاهرة ، ط ٥ ، ص ٢٥١٠ ٠ القاهرة ١٩٥١
(٤٠) الجبرتى ، عبد الرحمن : مرجعه السابق ج ١ ، ص ٤١٩
(٤١) محمد مصطفى نجيب : العمارة العثمانية (القاهرة، تاريخها ، فنونها ، آثارها ٠ ص ٢٥٤ ٠ القاهرة ١٩٧٠)
(٤٢) عجائب الآثار فى التراجم والاخبار ، جـ ١ ، ص ٤١٥ ٠

مكتبة الجامع :

المكتبة تجاور الضريح ، ويفصل بينهما سياج من النحاس المصبوب المشغول ، وبوسط هـذا السياج باب صغير ، والمكتبـة مربعة تقريبا ، ومازالت محتفظة بأرففها المحلاة بنقوش مذهبة تساقط أغلبها الآن ٠ والأرفف نفسها فى حالـة سيئة من الحفظ ٠ وتطل المكتبة على الممر الخارجى بسياج من النحاس المصبوب المشغول ٠ وكانت هذه المكتبة تعد من أنفس مكتبات العصر العثمانى فى مصر فى القرن ١٨ ٠

وقد جاء بالوثيقة فى صفحة ٧٣ « ٠ ٠ ٠ وأن مولانا الأمير محمد بك الواقف المشار اليـه أعلاه وقف أيضا وحبس وسبل وتصدق للـه سبحانه وتعالى بجميع الكتب الشريفة الجليلـة المعتبرة التى حوت القرآن وأنواع الفنون من تفسير وحديث وفقه وشروح ومتون وغير ذلك مما يأتى بيانه فيه المشتملة بدلالة الدفتر المكتتب ٠٠٠ » ويقصد « بالدفتر المكتتب » السجل الذى كانت تقيد فيه الكتب الموقوفة فى مكتبة جامع أبى الذهب (٤٣) ٠

وقد اعتنى أبو الذهب بتكوين مكتبة جامعه وتزويدها بالنادر والحديث التأليف من الكتب والمعاجم ٠ وبلغ من اهتمامه بها أن اشترى لهـا من الشيخ محمد بن محمد بن عبد الرازق الشهير بمرتضى الحسينى الزبيدى شرحه للقاموس المسمى «تاج العروس» بمبلغ مائة ألف درهم فضة (٤٤) ٠ وبلغ رصيد هذه المكتبة ١٢٩٦ مجلدا عدا المصاحف المذهبة (٤٥) ٠

واشترط أبو الذهب فى وقفيته أنه اذا ضاع شىء من الكتب يلزم خازن المكتبـة تعويضـه ٠ وقد حـددت الوثيقة الشروط الواجب توافرهـا فى خازن المكتبة (أمين المكتبة) ، كما حددت أجره ، فأوجبت أن يكون من أهل الدين والصـلاح ٠ والتصنيف الذى كان متبعا فى هذه المكتبـة الاسلامية لا تزال آثاره ممتدة حتى الآن فى المكتبة الأزهرية وغيرها من مكتبات المعاهد الدينية ٠

ويمكن القول بأن كتب العـلوم البحتـة والتطبيقية فى هذه المكتبة كانت قليلة جـدا ، ويرجع ذلك الى أن العصر الذهبى للحياة العلمية فى مصر انتهى بانتهاء دولة المماليك ، وسقوط مصر فى أيدى آل عثمان (٤٦) ٠

الوصف المعمارى للمسجد :

يقع الجامع فى مواجهة الجامع الأزهر على شـارع الأزهـر ٠ وكان مكانه أربـاع مخربـة اشـتراها محمد بك أبو الذهب وهدمها وأمر ببنائها (٤٧) ـ (لوحة ٤ ، ٥) ٠

---

(٤٣) عبد اللطيف ابراهيم : مكتبة عثمانية ، ص ٦) ٠

(٤٤) الجبرتى ، عبد الرحمن ق مرجعه السابق ، ج ١، ص ٤١٩ ٠

(٤٥) تفرقت مقتنيات المكتبة بعـد وفاة أبى الذهب وذهب بعضها الى دار الكتب وعليها ختم أبى الذهب ٠

(٤٦) عبد اللطيف ابراهيم : مكتبة عثمانية ، ص ١٨ ٠

(٤٧) أمر محمد بك أبو الذهب ببناء هذا المسجد لاقامة شعائر الصلاة والتدريس ، ولكنه فى نفس الوقت ابطـل الشعائر الدينية فى مسجد آخر من أعرق مساجد مصر وهو مسجد أحمد بن طولون اذ أن أبا الذهب أمر بتحويل هـذا المسجد الى مصنع للغزل ٠ (عبد الرحمن زكى : القاهرة ، ص ٢٣٤) ٠

وجامع أبى الذهب جامع معلق مرتفع عن أرضية الشارع ويصعد اليه بدرج مزدوج (٤٨)٠ وقد بنى هذا الجامع على طراز جامع سنان باشافى بولاق (٤٩) ٠ (لوحة ٦) ٠ ولكنه أقل أنسجاما فى نسبه المعمارية من هذا الجامع الأخير ٠

وقد بنى جامع أبى الذهب فوق مساحة عبارة عن مستطيل ضلعه الذى يواجه الجامع الأزهر طوله ٦٠ر٤٠ مترا ٠ والضلع الذى يطل على شارع الأزهر طوله ٢٧ مترا ٠

واجهات المسجد الخارجية :

الواجهة الشمالية الشرقية : لوحة (٥ ، ٧) :

الواجهة الشمالية الشرقية للجامع عبارة عن سور مرتفع مبنى من الحجر ولكنه أقل ارتفاعا من الكتلة الرئيسية للجامع ٠ وهذه الواجهة تطل على شارع الأزهر بطول ٢٧مترا٠ ويتوسط هذه الواجهة مدخل مرتفع ذو سلم مزدوج ٠ وهذا السلم كان مكسوا بالرخام الا أنه اندثر وركب بدلا منه سلم آخر على نسق القديم (٥٠) ٠ وتتكون كل ناحية من السلم من ثمانى درجات حجرية تؤديان الى مساحة مستطيلة تؤدى الى الباب ٠ وفتحة الباب موضوعة فى حنية اتساعها ٩٥ر٢م ، وهذ الحنية غاطسة عن سمت الجدار بمقدار ٨٨ سم وعلى كل جانب جلسة سطحها مكسو بالرخام ٠

وأتساع فتحة الباب ٩٠ر١م يعلوها عتب مسطح فوقه «نفيس» مستطيل (٥١) يحيط به زخرفة على شكل جفت به ميمات مسدسة (٥٢)، وهذا النفيس تكسوجزءه الأسفل بلاطات زخرفية مقوسة ٠ وزخارف هذه البلاطات عبارة عن جامات مفصصة تحيط بهامن الخارج أوراق مسننة وتضم بداخلها حزمة من زهور القرنفل باللون الأزرق والأحمر والأخضر على أرضية خضراء داكنة ، وتنسب هذه البلاطات العثمانية الى القرن ١٧م (٥٣) ٠

ويتوج كتلة المدخل عقد ذو ثلاثة فصوص (لوحة ٨) ، بريشتيه الجانبتين حنية ركنية مرتبة فى صفوف ٠ وبين ريشتى الفص العلوى يوجد بيتان من الشعر بالخط النسخى العثمانى نصهما :

أمير اللوا الأكرمين محمد — بمسجده حاز الفضائل والأدب
عليه ضياء للقبول مؤرخ — بسعد دام العزيز أبو الذهب

---

(٤٨) تميزت معظم مداخل الابنية الدينية فى العصرالعثمانى فى مصر بأنها معلقة ٠ وقد بدأ تعليق المساجد فى مصر منذ العصر الفاطمى فى مسجد الصالح طلائع (١١٦٠ م)وتسلسل ذلك خلال عصرى المماليك الا أنه بلغ الذروة فى العصر العثمانى ٠ (محمد مصطفى نجيب : العمارة فى العصرالعثمانى ، القاهرة ، تاريخها ، فنونها ، آثارها ، ص ٢٥٦)٠

(٤٩) بنى هذا المسجد « سنان باشا » والى مصر سنه١٥٧١م ٠ مسجل بالآثار برقم ٣٤٩ ٠

(٥٠) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الاثرية ،ج ١ ، ص ٣٥٣ ٠ القاهرة ١٩٤٦ ٠

(٥١) النفيس هو العقد الصغير الذى يكون أعلى عتب الباب وأسفل المزرر ٠ أنظر لوحة (٨) ٠

(٥٢) أنظر لوحة (٨) ، لوحة (١٢) ، لوحة (١٣)

(٥٣) ربيع حامد خليفة : البلاطات الخزفية فى عمائرالقاهرة ، ص ٢٥٠ ، رسالة ماجستير ، ١٩٧٧

وتؤدى فتحة الباب الى طرقة مكشوفة عرضها ٢٠ر٢ مترا وطولها ٣٠ر٤ مترا ، وعلى يمين ويسار الداخل الى هذه الطرقة ثلاث درجات صاعدة ، اليسرى تؤدى الى باب القبة الشمالى الشرقى ، واليمنى تؤدى الى خان الزراكشة ٠ وبهذه الواجهة ستة شبابيك تطل على شارع الأزهر ثلاثة منها على يمين كتلة المدخل وثلاثة على يسارها (لوحتا ٥ ، ٩) ٠ والشبابيك مستطيلة موضوعة داخل حنايا غاطسة عن سمت الجدار، وهذه الحنايا متوجة بصفوف من المقرنصات ٠ وفتحات الشبابيك مغشاة بأحجبة من النحاس المصبوب المشغول ، ويتوج فتحات الشبابيك عتب مسطح مزرر ٠ وبالجزء السفلى من هذه الواجهة على جانبى السلم المزدوج مجموعة من المحلات تحت مستوى أرضية المسجد نفسه ٠

الواجهة الجنوبية الشرقية :

تطل هذه الواجهة على الجامع الأزهر بطول ٦٠ر٤٠م تقريبا ، وبها ستة شبابيك مستطيلة مغشاه كلها بأحجبة من النحاس المصبوب المشغول ، ويتوج الشبابيك عتب مزرر مسطح يعلوه عقد قوسى عاتق ٠ والشبابيك موضوعة داخل حنايا مستطيلة غاطسة عن سمت الجدار بحوالى ٢٠سم ويتوج هذه الحنايا صفوف من المقرنصات ، وتحتل فتحات الشبابيك النصف الأسفل من هذه الحنايا (لوحة ١٠) ٠

وفى أقصى الطرف الجنوبى من هذه الواجهة يوجد المدخل الثانى للجامع ، وهو مدخل مرتفع أيضا ولكنه مفرد ٠ وكانت درجاته مكسوة بالرخام الملون ، الا أنها الآن — وعددها سبع — خالية من أى كسوة ٠ والدرجات السبع تؤدى الى مساحة مربعة أمام كتلة المدخل ٠ وأتساع كتلة المدخل ٣أمتار وهى غاطسة عن سمت الجدار بمقدار ٨٨سم ، وفى وسط كتلة المدخل توجد فتحة الباب وأتساعها ٩٠ر١م ٠ وعلى جانبى فتحة الباب جلستان مكسوتان بالرخام ، ويتوج فتحة الباب عقد ذو ثلاثة فصوص يشبه العقد الذى يتوج المدخل الأول ٠ ويوجد على هذا المدخل بيتان من الشعر نصهما :

أنشأت يامولى الأكابر مسجداً ولواء نصرك فى البرية يسعد
ولك العناية بالسعادة أرخت حاز الفضائل والكمال محمد

تربيع المسجد : (لوحة ١١) :

يتكون تربيع المسجد المخصص للصلاة من مربع طول ضلعه من الداخل ١٥ مترا ومن الخارج ٨٠ر١٩ مترا ، وبهذا يكون سمك جدار المسجد ٤٠ر٢ مترا وهو مبنى من الحجر الجيرى ، أما خوذة القبة فمبنية من الآجر وذلك للتخفيف عن التربيع السفلى ٠

وللمسجد ثلاثة أبواب محورية تفتح على البلاطة الملتفة حول المسجد من ثلاث جهات ماعدا الجهة الجنوبية الشرقية التى بها المحراب ٠

الوجهات الخارجية لتربيع المسجد :

الوجهة الشمالية الشرقية :

يتوسط هذه الوجهة أحد الأبواب الثلاثة للمسجد ٠ وكتلة هذا المدخل عرضها ٣٠ر٤ مترا ، أما فتحة المدخل فاتساعها ٣ أمتار وهى غاطسة عن سمت الجدار بمقدار متر واحد ويتوسطها فتحة الباب واتساعها ٨٣ر١ مترا ، وعلى جانبيها جلستان مكسوتان بالرخام وابعاد كل جلسة

٥٠ سم عرض × ١٠٠ سم عمق × ٨٠ سم ارتفاع٠ وكتلة المدخل مكسوة بالرخام الأسود والأبيض ٠ وأرتفاع فتحة الباب حتى بداية العقد ٢٠ر٢ مترا ويتوج هذه الفتحة عقد قوسى من الصنج المزرة ٠ ويعلو العقد جفت به ميمات مسدسة وفى الوسط ميمة كبيرة مستديرة يحيط بها أربع ميمات صغيرة مستديرة (لوحة ١٢) ٠ ويعلو العقد « النفيس » وبداخله بيتان من الشعر بالخط النسخ العثمانى البارز ، وتصها :

أمير اللوا أنشأت لله مسجدا ... عليه بهاء العز جل الذى وهب
لك الفوز فيه بالثواب مؤرخ ... لقد حاز ألطاف القبول أبو الذهب
١١٨٧

ويتوج هذا المدخل صفوف من المقرنصات ذات الدلايات ولكن هذه الدلايات لا ترقى الى مستوى دلايات المماليك البحرية ٠ والى يمين ويسار النفيس توجد صرتان مستديرتان، اليمنى بداخلها اسم الخليفة « أبو بكر » واليسرى بها اسم الخليفة « عمر » ٠

أما الباب فهو من الخشب المزخرف بحشوات بأشكال نجمية وأنصاف أشكال نجمية مطعمة بالسن وعدد كندات كل شكل نجمى ١٢ كندة (لوحة ١٢) ٠

يكتنف هذا المدخل شباكان ٠ الجنوبى الشرقى يطل على الضريح ٠ والشمالى الغربى يطل على البلاطة الشمالية الشرقية ٠ والشباكان يغشى كل منهما حجاب من النحاس المصبوب المشغول بأشكال نباتية ٠ واتساع فتحة الشباك المغشاة بالنحاس ٨٥ر١ مترا وهى موضوعة فى حنية اتساعها ٤٠ر٢ مترا غاطسة عن سمت الجدار ٠ ويتوج فتحة الشباك عتب مسطح يعلوه بقايا من البلاطات الخزفية مختلفة الأشكال وهى مجلوبة من عمائر قديمة وترجع الى القرن ١٧ م ٠ وخلف الحجاب النحاسى من الداخل فى كل شباك ضلفتان من الخشب الخالى من الزخرفة ٠

الوجهة الجنوبية الغربية :

يتوسط هذه الوجهة أحد الأبواب المحورية الثلاثة ٠ وهذا الباب يماثل الباب الشمالى الشرقى المواجه له ٠ وفوق العقد القوسى هنا بيتان من الشعر نصهما :

شادت يد العلياء نور المسجد ... لعزيز مصر نظيره لا يوجد
فيه لواء النصر لاح مؤرخا ... بمحمد خير المساجد يسعد
١١٨٧

وعلى يمين ويسار هذين البيتين صرتان مستديرتان ٠ اليمنى بداخلها اسم الخليفة « عثمان » ، واليسرى بداخلها اسم الخليفة « على » ٠ ويتوج هذا الباب صفوف من المقرنصات يختلف شكلها عن مقرنصات الباب المواجه ٠ ويكتنف هذا المدخل شباكان يطلان على البلاطة الجنوبية الغربية ، وهما يشبهان الشباكان المواجهان لهما ويعلو أعتابهما بلاطات خزفية ٠ ونلاحظ هنا أن الدلايات فى المقرنصات التى تتوج الشباك الشمالى الغربى يغشى بعضها أحجبة حجرية معظمها زال بفعل الزمن، وهذه الأحجبة كل منها على شكل نجمة ، وهى منفذة بدقة شديدة ولكنها فقيرة زخرفيا ، والباب الخشبى لهذا المدخل مطعم بحشوات من السن تكون أشكالا نجمية وأنصاف أشكال نجمية ، وعدد كندات كل شكل نجمى ١٤ كندة ٠

الوجهة الشمالية الغربية :

يتوسط هذه الوجهة الباب المحورى الثالث للمسجد (لوحة ١٣) ، وهو مواجه للمحراب ، ويماثل البابان الآخران من حيث الأبعاد والكسوة الرخامية • ويتوج كتلة المدخل صفوف من المقرنصات تختلف عن مقرنصات البابين الآخرين• ويعلو فتحة الباب عقد قوسى يعلوه نفيس بداخله بيتان من الشعر نصهما :

فريد الأن مسجده تحلى	بما سر النواظر والمسامع
لواء النصر شيده فأرخ	وكان محمد للخير جامع
	١١٨٧

ويحيط بالنفيس من كل من اليمين واليسار صرة مستديرة بداخلها اليمنى لفظ الجلالة «الله» وبداخل اليسرى اسم النبى الكريم « محمد »•وباب هذا المدخل من الخشب وهو مزخرف بحشوات مطعمة بالسن تكون أشكالا نجمية ،أنصاف أشكال نجمية ، وعدد كندات كل شكل نجمى تناقص الى عشرة كندات (لوحة ١٣) •

ويحيط بهذا المدخل شباكان يماثلان الشبابيك فى الضلعين الآخرين ، ونلاحظ هنا أن الدلايات فى المقرنصات التى تتوج الشباكين بعضها مغشى بأحجبة حجرية دقيقة الصنع •

المسجد من الداخل

الضلع الجنوبى الشرقى (لوحة ١٤) :

المحراب :

يتوسط المحراب ، الضلع الجنوبى الشرقى للمسجد • وكتلة المحراب عرضها ١٠ر٤ مترا • وهو عبارة عن حنية نصف دائرية اتساعها ١٫٨٥ مترا تتوجها طاقية تنتهى بعقد مدبب ترتكز رجلاه على عمودين من الرخام وهما يكتنفان حنية المحراب • وقد كتب بتوشيحتى المحراب « ما شا الله ولا قوة الا بالله » •

والجزء الأسفل من المحراب مجلد بكسوة رخامية مفرغة بطريقة تعطى شكل الأعمدة الرأسية المتوجة بزخرفة نباتية • وهذه الكسوة الرخامية ارتفاعها ٤٠ر١ مترا (لوحة ١٥) •

ويلى الكسوة الرخامية مستوى آخر من الزخرفة وهى منفذة باسلوب الفسيفساء الرخامية والصدفية الدقيقة (لوحة ١٥) • وهذا المحراب بزخرفته هذه نادر بين المحاريب العثمانية فى مصر • فقد قل التطعيم بالصدف مع الرخام فى عصر المماليك الجراكسة وندر فى العصر العثمانى (٥٤) •

(٥٤) أفرط العثمانيون فى زخرفة جدران عمائرهم بالبلاطات الخزفية أو التربيعات القاشانية • وتفضيل العثمانيين لهذه الطريقة ربما كان راجعا الى أنها أقل تعقيدا فى الاستعمال من الفسيفساء ، فالبلاطات القاشانية أكبر حجما من الفصوص، والنقش فيها يكون اوضح وتركيبها غير معقد ولا يحتاج الى جهد كبير • (محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية فى العصر العثمانى ، ص ٧٤ • القاهرة ، ١٩٧٤)

وعلى جانبى المحراب دخلتان اتساع كل منهما ١٫٨٠ مترا بعمق ٢٫٤٠ مترا وهو سمك الجدار • وكل من الدخلتين يتوجها عقد مدبب وتنتهى كل دخلة بفتحة الشباك الذى يشرف على الخارج بعتب مزرر ويغشى كل شباك حجاب من النحاس المصبوب المشغول • والمحراب بصفة عامة يشبه المحاريب المملوكية ولكن تنقصه روح الزخرفة المملوكية •

الضلع الشمالى الغربى :

هذا الضلع يواجه الضلع الجنوبى الشرقى الذى به المحراب • وهذا الضلع يتوسطه أحد الأبواب المحورية الثلاثة للمسجد وهو يؤدى الى البلاطة الخارجية الملتفة • ويتوج هذا الباب من الداخل عقد قوسى • بينما البابان الآخران يتوج كل منهما من الداخل عقد مدبب • وقد لجأ مهندس المسجد الى تتويج الباب الشمالى الغربى هذا من الداخل بعقد قوسى حتى يتفق مع وضع دكة المبالغ فوق هذا الباب (لوحة ١٦) •

وعلى جانبى هذا الباب دخلتان تنتهى كل منهما بفتحة الشباك الذى يطل على البلاطة الشمالية الغربية •

وفى الجانب الأيسر من الدخلة الشمالية الشرقية بهذا الضلع ، استغل مهندس المسجد سمك الجدار الذى يبلغ ٢٫٤٠ مترا فأحدث بداخل الجدار سلم حجرى صاعد الى أعلى بعرض ٧٠ سم وهذا السلم صاعد بزاوية حادة جدا وذلك حتى لايصطدم هذا السلم بفتحة الباب الشمالى الغربى •(أنظر لوحة ١١) ويصل السلم بعد عشر درجات الى دكة المبلغ • وهذا الجزء من السلم مغطى بسطح حجرى مسطح ، ويؤدى السلم بعد الدرجات العشر الى مساحة مستطيلة تفتح على صحن المسجد بعقد قوسى • وعلى هذه الفتحة ركب مهندس المسجد دكة المبلغ بحيث تعلو الباب الشمالى الغربى مباشرة • ودكة المبلغ من الخشب، وتمتد داخل الصحن حوالى ١٫٥٠ مترا ولها سياج من الخشب الخرط يعلوه درابزين منفذ بالخرط أيضا • والدكة محمولة على كابولين من الخشب (لوحة ١٦) ، وباطنها مزخرف بزخارف نباتية ثمانية الطابع (لوحة ١٧) • ويستمر السلم صاعدا الى سطح المسجد ، ويبلغ عدد درجاته فى هذا الجزء ١٣ درجة ويغطيه قبو دائرى حجرى •

الضلعان الشمالى الشرقى والجنوبى الغربى :

يماثلان الضلع الشمالى الغربى من حيث وجود باب أوسط على جانبيه نافذتان ، الا أن البابين فى هذين الضلعين من الداخل يتوج كل منهما عقد مدبب بخلاف الباب الشمالى الغربى الذى يتوجه عقد قوسى كما ذكرنا •

القبة (لوحات ٥ ، ٧ ، ٩ ، ١٨) :

يتكون مكان الصلاة فى المسجد كما ذكرنا من مساحة مربعة تغطيها قبة كبيرة • ومناطق انتقال القبة تتكون فى كل ركن من أركان تربيع المسجد من عقد ثلاثى الفصوص (مدائنى) (٥٥) ، ترتكز ريشتاه الجانبيتان على الاضلاع الجانبية • أما الريشة الوسطى فترتكز

---

(٥٥) العقد المدائنى عقد مدبب ذو ثلاثة فصوص يتكون من طاقية مدببة ذات مركزين بأعلى العقد ، وبأسفلها من الجانبين قوسان كل قوس ذو مركز واحد • وعلى ذلك فهذا العقد ذو أربعة مراكز • وتسمية هذا العقد المدائنى تسمية محلية ترجع الى « مدائن مصر » وهى عواصم مصر الاربع :الفسطاط والعسكر والقطائع والقاهرة • (محمد مصطفى نجيب : الملحق الوثائقى لرسالة الدكتوراه ، ص ٢٠٢

على ركن البناء (لوحة ١٩) · وذلك لتوزيع الضغط الطارد (الرفس) الناتج عن ثقـل حجم القبـة الكبيرة على الجدران الأربعـة · ونلاحظ هنا أن منطقة الانتقـال فى تلك القبة تبـدأ متسعة من أسفل وتنتهى بقمة العقد الثلاثى بعكس مناطق الانتقال فى غالبية القباب المملوكية ، اذ تبـدأ بمقرنص واحد وتتابع الحطات فى الاتساع حتى يندمج الكل مع الرقبة (٥٦) · ونلاحظ هنا أن ان الفص العلوى للعقد المدائنى فى جدار المحراب مكتوب عليه لفظ الجلالة « الله » (لوحة ٢٠) · وفى الجدار المقابل نجد أن الفص العلوى للعقد قد غشى بزخرفة اشعاعية (لوحة ١٩) · كمـا نلاحظ هنا أيضـا أن العقـد المدائنى لم يوجـد كمنطقة انتقال مجردة ، ولكن مهندس المسجد وضعه داخل عقـد مدبب (لوحة ١٩) ، ثم أوجد بين عقود منطقة الانتقال عقود أخرى مسدودة مدببة تعلو الأبواب وبين هـذه العقود وتلك أوجـد مثلثـات منزلقة · وفوق زوايا المربع شريط به آيات قرآنية من سورة الفتح ، واسـم مؤسس المسجد بحروف مذهبية على أرضية زرقاء نصها : « حررت برسم أمير اللواء السلطانى محمد بك أبو الذهب » ·

يعلو منطقة الانتقال منطقتان مضلعتان كل منهمـا فوق الأخرى · المنطقة الأولى تتـكون من ١٦ ضـلعا ، ثمانية منها بها قمريات عبارة عن فتحة مسـتديرة فى الوسط يحيط بهـا ثمانى فتحات مسـتديرة (لوحة ٢١) · والأضـلاع الثمانية الأخرى مسدودة ويتم الفتح والسـد بالتبادل ·

بعد هذه المنطقة المضلعة ذات الستة عشر ضلعا أوجد مهندس المسجد كابولى مقرنص أعطاه الاسـتدارة الكاملة المطلوبة ، ثم أوجـد المنطقة المضلعة الثانية وبها ١٦ ضلعا بها قمريات قنديلية وهى عبـارة عن فتحتين رأسـيتين مسـتطيلتين يعلوهما فتحة ثالثة مستديرة (لوحة ٢١) ·

بعد ذلك تأتى الخوذة · ونلاحظ أن القبة مدمجة مع كيان الخوذة وليس لها رقبة ، والخوذة نفسها قميئة وليست بارتفاع قباب المماليك البحرية · والقبة محـاطة فى نواحى منطقـة الانتقـال من الخارج بدعائم مدمجة منشورية الشكل (لوحة ١٨) · والخـوذة مبنية من الآجر للتخفيف عن التربيع السفلى · أما منطقة الانتقال فهى مبنية من الحجر الجيرى ·

البلاطة الملتفة حول تربيع المسجد :

هـذه البلاطة جزء من الكتلة المعمـارية للمسـجد ، وهى تلتف حول ثلاثة من أضـلاعه الأربعـة ماعدا الضلع الجنوبى الشرقى الذى به المحراب · ويبلغ طول هذ البلاطة ٣٠ر٨٠ مترا فى الضلعين الجنوبى الغربى والشمالى الغربى · أما طولها فى الضلع الشمالى الشرقى فهو ٦٠ر٢٤ مترا بعد اقتطاع جزء منها للضريح · أما عرض البلاطة فى الأضلاع الثلاثة فيبلغ ٥٠ر٥ مترا ·

والتكوين المعمارى لهذه البلاطة عبارة عن امتداد مستطيل حول الأضلاع الثلاثة ، واجهاتها محمولة على أعمـدة رخامية ودعامات مبنيـة من الحجر الجيرى بالتبـادل · وأمام كل باب من الأبواب المحورية الثلاثة نجد ثلاثة عقود حدوية الشكل محمولة على عمودين من الرخام وترتكز أكتافها على الدعامات · والعقد الأوسط أوسـع من العقدين الجانبيين ويعلو العقد الأوسط فتحة مستديرة · ثم نجد واجهـات البلاطة بعد ذلك محمولة على عامود ثم دعامة بالتبادل · والأعمـدة من الرخام وهى تختلف عن بعضها فى الشـكل وقطر البدن · ويبلغ عـدد الأعمدة ١٥ عمود رخامى · أما الدعامات فهى مبنيـة من الحجـر الجيرى وهى مستطيلة أبعادها ١١٥ × ١٥٦ سم أما الأكتاف الركنية فهى مربعة ، طول ضلع كل منها ١٥٦ سم ·

(٥٦) محمد مصطفى نجيب : العمارة فى العصر العثمانى، ص ٢٥٨ ·

والبلاطة بأروقتها الثلاثة مقسمة الى مربعات يغطى كل منها قبة ضحلة من أسفل ولكنها تبدو مرتفعة قليلا من أعلى مما يدل على أنها قباب ذات مستويين • والقباب عددها ١١ قبة صغيرة محمولة على مثلثات كروية • وفى نهاية البلاطة الجنوبية الغربية نجد محراب صغير مقعر قليلا منحوت فى الجدار الجنوبى الشرقى • ويحيط بالأروقة الثلاثة للبلاطة الملتفة سياج من الخشب الخرط يملأ المسافات بين الدعامات والأعمدة • وهذا السياج من مستويين ، الأسفل زخارفة هندسية والعلوى على هيئة صف من العقود ترتكز على أعمدة من الخشب الخرط • وباطن العقود الخشبية مبطن بالأبلكاج •

الضريح :

فى الطرف الجنوبى الشرقى للرواق الشمالى الشرقى من البلاطة الملتفة شيد ضريح مؤسس هذا الجامع محمد بك أبو الذهب حيث اقتطع جزء مربع عملت فيه المقبرة • ويفصل هذا الجزء عن باقى الرواق سياج من النحاس المصبوب المشغول بزخارف نباتية جميلة (لوحة ٢٢ ، لوحة ٢٣) • كما يفصل الضريح عن المكتبة سياج آخر من النحاس زخارفه تختلف عن زخارف السياج الأول ، ويصل بين الضريح والمكتبة باب صغير •

ومساحة الضريح مربعة طول ضلعها ٦ر٢٠ مترا ولها شباكان يطلان على الأزهر الشريف ، يعلو فتحة كل شباك من الداخل عقد مدبب ، ويطل على الضريح أيضا الشباك الجنوبى الشرقى الموجود فى الجدار الشمالى الشرقى • وقد كسيت جدران الضريح ببلاطات خزفية حتى السقف • وكثير من هذه البلاطات فى حالة سيئة من الحفظ وضعف الصيانة • وزخارف هذه البلاطات متنوعة تسودها أساليب فنية مختلفة • فتكسو الجزء الشرقى من الجدار الجنوبى بلاطات خزفية مربعة يبدو واضحا من زخارفها وألوانها وأسلوب صناعتها أنها تمثل احدى المحاولات التى قام بها خزافو المغرب فى مصر فى القرن ١٨ م لتقليد أشكال وزخارف البلاطات الخزفية العثمانية (٥٧)

وزخارف هذه البلاطات تنقسم الى قسمين، الأول يتمثل فى شكل ورقة نباتية كبيرة تشبه القلب تضم بداخلها فرع نباتى تخرج منه أزهار وبراعم زهرة القرنفل ، بينما يشغل أركان البلاطة أرباع الزهور التى تكون زهرة متكاملة عند تواجد أربع بلاطات من هذا النوع متجاورة • أما التصميم الثانى من زخارف هذه البلاطات فقوام زخارفه رسم أربعة زهور متجاورة تتوسط البلاطة مرسومة بأسلوب زخرفى بسيط بينما يخرج من أركانها أزهار القرنفل بأسلوب زخرفى محور ، وألوان زخارف هذه البلاطات هى الأخضر والأزرق والبنى الداكن على أرضية بيضاء •

أما الجزء الغربى من الجدار الجنوبى لحجرة الضريح فتكسوه بلاطات تلعب الزخارف الهندسية دورا واضحا فى زخرفتها ، وتكسو الجدار الجنوبى الشرقى بأكمله بلاطات خزفية مربعة تتبع فى أسلوبها الزخرفى أسلوب خزافى المغرب فى تقليد زخارف البلاطات العثمانية • وقد كشف الجزء الذى تساقط من البلاطات التى تكسو المنطقة التى تقع بين النافذتين عن وجود محراب منحوت فى الجدار الحجرى وهو يشبه المحراب الذى يوجد بين النافذتين فى الطرف الجنوبى الشرقى للبلاطة الجنوبية الغربية والسابق الاشارة اليه • وقد راعى مصمم الضريح أن تكون زخارف البلاطات التى تكسو هذه المنطقة على شكل محراب مسطح متناسق التكوين ، وهذا

(٥٧) ربيع حامد خليفة : المرجع السابق ، ص ٢٥١

يشير الى أن هذه البلاطات قد صممت خصيصا لتوضع فى هذا المكان · وقد امتازت بلاطات القاشانى فى هذا الضريح بسيادة اللون الأزرق · وقد شاع استخدام هذا اللون فى كثير من مساجد القاهرة فى العصر العثمانى ·

ويوجد بأرضية الضريح الآن شاهد قبر أسطوانى الشكل غير كامل بعد أن فقد منه جزء من أعلاه كان عليه بيتان من الشعر فى تأبين أبى الذهب (لوحة ٢٤) ·

والجزء المتبقى من هذا الشاهد مركب على قاعدة من الأسمنت ارتفاعها حوالى ٣٠ سم ، ونقش على هذا الجزء ثلاثة أبيات من الشعر نصها ·

تجرى على طول المدى صدقاته   بدروس علم أو عمارة مسجد
فسحايب الرحمن يصحبها الرضى   تهمى عليه فى المساء وفى الغد
والحور فى المأوى له قد أرخت   دار الكرامة مسكن لمحمد

وهذه الأبيات الثلاثة كان يسبقها بيتان من الشعر كانا منحوتان على الجزء الذى فقد من هذا الشاهد · وقد أورد الأستاذ حسن عبد الوهاب (٥٨) هذين البيتين عند دراسته للمسجد قبل كسر الشاهد وضياع جزئه العلوى ، ونص البيتين :

هـذا مقام عزيز مصر أميرها   عين الأكابر ذى العلا والسؤدد
أعنى أبا الذهب الذى فى عصره   كانت له الأقطار فى طوع اليد

وكان هذا الشاهد قد نقل الى متحف الفن الاسلامى ، حيث عرفنا من محاضر لجنة حفظ الآثار العربية (٥٩) أن سعادة ابراهيم نجيب باشا (٦٠) ذكر أمام اللجنة أنه « يستغرب من أنه وجد معروضا بدار الآثار العربية شاهدا من الرخام باسم محمد بك أبو الذهب مع أن هذا الرجل كان له شأن عظيم بمصر ولايزال قبره موجودا للآن » · وقد أفاد هرتس بك أن هذا الشاهد عثر عليه بين جملة قطع من الرخام كان ديوان عموم الأوقاف قد عرضها للبيع سنة ١٩٠٣ ، فرأى ابراهيم نجيب باشا أن يعاد الشاهد المذكور الى مكانه بقبر أبى الذهب ، ووافقته اللجنة على ذلك ، وأعيد الشاهد الى الضريح منذ ذلك التاريخ ·

وقد كان لهذا القبر تركيبة رخامية بديعة ـ غير موجودة الآن ـ وافق ديوان عموم الأوقاف على نقلها ووضعها فى مخزن الأوقاف بناء على طلب شيخ المسجد · وقد طلبت لجنة حفظ الآثار العربية اعادة هذه التركيبة الرخامية الى الضريح واعادتها الى حالتها الأصلية (٦١) ، ولكن توصية اللجنة لم تنفذ ·

وفى هذا الضريح أيضا دفنت أخت محمد بك أبو الذهب « زليخة هانم » زوجة ابراهيم بك شيخ البلد · وقد توفيت هذه السيدة يوم الجمعة ٢٨ محرم سنة ١٢١٦هـ (١٨٠١م)

---

(٥٨) تاريخ المساجد الأثرية ، جـ١ ، ص ٣٥٥ ·

(٥٩) المجموعة ٢٤ لسنة ١٩٠٧ ، محضر الجلسة رقم ١٥١ ، ص ٣٦ ، ترجمة على بهجت · القاهرة ، ١٩١٤

(٦٠) عضو لجنة الاثار العربية ووكيل وزارة الداخلية فى ذلك الوقت ·

(٦١) محاضر لجنة حفظ الآثار العربية ، المجموعة العاشرة سنة ١٨٩٣ ، ترجمة الياس اسكندر ص ١٠ ، ١١

وعمل لقبرها تركيبة رخامية غير موجودة الآن بالضريح • أما شاهد قبرها فقد أهداه ديوان عموم الأوقاف الى متحف الفن الاسلامى وسجل بالمتحف برقم (٢٩٠٥) •

وهذا الشاهد (لوحة ٢٥) من الرخام وأبعاده ٣٧ × ١١٣ سم ومنقوش عليه نص من ستة أسطر الخط النسخ :

«هذا قبر المرحومة الست (٢) الماصونة ستىزليخة (٣) زوجة أمير اللواء ابراهيم (٤) بيك شيخ البلد حالا (٥) توفت الى رحمة الله تعالى (٦) يوم الجمعة ٢٨شهر محرم سنة ١٢١٦هـ » • والشاهد منقوش عليه اكليلان رمزا للغدائر •

مئذنة الجامع (لوحة ٢٦) :

سار نظام المآذن فى العصر العثمانى بالقاهرة على النهج القديم من حيث بناء المئذنة فى ركن المسجد • أما من حيث الشكل فقد سارت المآذن فى القاهرة على نهج عثمانى صميم • فهى تمتاز بالبساطة والارتفاع وتخلو من أى زخرفة عدا بعض الأشرطة الحجرية البارزة التى تقسم بدن المئذنة الى مناطق مستطيلة• وتتكون المئذنة من شكل أسطوانى تتخلله دورة أو دورتان تعتمد كل منها على حطات من المقرنصات أما رأس المئذنة فمخروطية مدببة •

وهذا الطراز الاسطوانى للمآذن ربما يكون مشتقا من العمارة الهندية المبكرة ، أو ربما يكون مشتقا من أبراج الكنائس فى أرمينيا التى كان لها شكل مشابه (٦٢) •

والى جانب هذا الطراز من المآذن ، نجد أن بعض المساجد قد عادت الى استخدام طراز المآذن السورية المربع القديم ، ولكنها أصبحت ذات ثلاثة طوابق ترجع كل منها الى الخلف قليلا مع وجود شرفات محمولة على مقرنصات • ومئذنة جامع محمد بك أبو الذهب نموذج جيد لهذا الطراز (٦٣)•

وتقع مئذنة الجامع بالجهة الجنوبية من البلاطة الشمالية الغربية ، وهى ذات قاعدة مستطيلة مقاسها ٣٫٧٨ × ٥٫٨٠ مترا ، وهذه القاعدة تكون الطابق الأول للمئذنة • ونلاحظ أنه لا يوجد اندماج معمارى بين المئذنة وبين المسجد، ويبدو أنهم شرعوا فى بنائها بعد الانتهاء من بناء المسجد نفسه •

والطابق الثانى يرتد الى الخلف قليلا فوق الطابق الأول وبه الممشى الأول الذى يرتكز على صفوف من المقرنصات جعلت الممشى أكثر اتساعا، وحول الممشى درابزين من الخشب الخرط (لوحة ٢٧) • وهذا الطابق به قمرية مستديرة داخل فتحة مستطيلة (لوحة ٢٨) •

والطابق الثالث للمئذنة وهو الجوسق يرتد الى الخلف قليلا فوق الطابق الثانى وبه الممشى الثانى الذى يرتكز أيضا على صفوف المقرنصات • والجوسق بكل جهة من جهاته الأربع ثلاث

---

(٦٢) Hassid, Samuel : The Sultans Turrets, p. 87. Cairo, 1939

(٦٣) Hassid, Samuel : ibid, P. 88

فتحات مستطيلة . الفتحة الوسطى أعلى وأوسع من الفتحتين الجانبيتين ، وهذه الفتحات يتوج كل منها عقد على شكل حدوة الفرس . ونلاحظ أن العقود هنا ترتبط مع بعضها بكانات من الحديد وذلك بهدف ذم الجوسق وتماسكه (لوحة ٢٨) . ويعلو الجوسق خمسة رؤوس تطايرت بفعل الزمن وبقيت قواعدها فوق الجوسق على هيئة خمسة قدور ، ونلاحظ أن القاعدة الوسطى أعلى من القواعد الأربعة الأخرى لتى تحيط بها (لوحة ٢٦) . وقد استطعنا أن نرى تلك الرؤوس الخمس فى حالة الاكتمال وقبل أن تتطاير ، وذلك بفضل الرحالة الذين زاروا مصر فى القرن ١٩ . فقد أورد « بريس دافن » فى احدى لوحات كتابه الذى نشره سنة ١٩٧٣ رسما بديعا سجل فيه مأذن الأزهر ومئذنة جامع محمد بك أبو الذهب برؤوسها الخمس مكتملة (٦٤) (لوحة ٢٩) ، ومئذنة جامع أبى الذهب تشبه الى حد كبير مئذنة جامع الغورى القريبة منها مع اختلاف بسيط هو أن قمة مئذنة الغورى ذات أربع رؤوس (لوحة ٣٠) .

المنبر :

يجدر المحراب منبر خشبى (لوحة ٣١) يمتد فى صحن الجامع بمقدار ١٥ر٣ مترا . واتساع فتحة باب المنبر ٨٠ سم ويعلو فتحة الباب حشوة مستطيلة بداخلها عبارة قرآنية نصها « ان الله وملائكته يصلون على النبى » والكتابة منفذة بالتطعيم بالصدف وبعض الحروف متساقطة . ويعلو هذه الكتابة صفوف من المقرنصات ثم الحلية العلوية (لوحة ٣٢) . وتبلغ الدرجات الصاعدة الى جلسة الخطيب ثمانية ويعلوالجلسة جوسق المنبر وبمقدمة الجوسق حشوة مستطيلة بداخلها كتابة منها «انما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم » والكتابة منفذة بالتطعيم بالصدف . وريشتى المنبر نفذت فيهما طريقة التجميع بالحشوات الخشبية (٦٥) بحيث تكون أشكال نجمية يتراوح عدد كنداتها بين ١٢ و ١٤ كندة (لوحة ٣٣) .

مزاول الجامع :

خصص لهذا الجامع مزولتان شمسيتان لتحديد مواقيت الصلاة . وقد نقلت احداهما من المسجد الى متحف الفن الاسلامى حين اشتراها المتحف سنة ١٩٣٦ من ديوان الأوقاف وسجلت بالمتحف برقم ١٢٦٣٠ . وهذه المزولة (لوحة ٣٤) عبارة عن قطعة مستطيلة من الرخام الأبيض ١٣٧ × ٥ر٦٩ سم ، وهى مقسمة الى أقسام هندسية لبيان الوقت وبأعلاها وأسفلها شريطان من الكتابة المنفذة بالحفر الدقيق فى الرخام . والشريط العلوى عليه كتابة نصها « منحرفة فى شرقى جنوبى بعرض مصر برسم صاحب الخيرات محمد بك ابو الذهب دام بقاه » وعلى الشريط السفلى كتابة نصها « رسمه الفقير محمود بن حسن النيشى فى غرة جمادى الأولى سنة ١١٨٨» .

ويذكر الجبرتى (٦٦) أن محمود أفندى النيشى كان من كبار الصناع فى القاهرة الذى أشتغل بتعليم الطلاب فن الحفر على الرخام باستعمال الأزميل بعد التعليم على مواضع الرسم ومقادير أبعاد المدارات والظلال وما عليها من الكتابة والتعاريف .

---

(٦٤) « بريس دافن » مهندس فرنسى رحالة عاش فى مدينة القاهرة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وعرف بين عامة القاهريين باسم « أدريس أفندى » وكتب وصدر **كتابه الشهير** « الفن العربى والآثار فى القاهرة من القرن السابع حتى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى » ونشر فى باريس بين ١٨٧٣ ـ ١٨٧٩ م .

(٦٥) طريقة التجميع أو التعشيق تعرف عند الاتراك العثمانيين باسم Kundekain

(٦٦) عجائب الآثار فى التراجم والأخبار ، ج ١ ، ص٢٩٨

أما المزولة الثانية (لوحة ٣٥) فهى على سطح الجامع وقد صنعها أيضا المعلم محمود بن حسن النيشى فى ١٨ جمادى الأول سنة ١١٨٨ هـ من الرخام الأبيض وبأعلاها ثلاثة أسطر كتابة عربية نصها « مزولة قائمة على خط المشرق والمغرب منحرفه تسعين درجة وتسمى بالخيط المساتر بعرض مصر المحروسة برسم صاحب الخيرات محمد بك أبو الذهب دام عزه رسمه الفقير محمود بن حسن النيشى فى ١٨ جمادى الأولى سنة ١١٨٨هـ » .

الأصول المعمارية للجامع :

يتكون الجامع فى جوهره من مربع تعلوه قبة ذات محيط متسع ، ونعتقد أن جوهر هذا النظام وهو التربيع الذى تعلوه قبة سبق أن ظهر فى العصر المملوكى البرجى فى كل من القبة الفداوية (١٤٨١م) وقبة الرفاعى بقرافة قيتباى (٦٧) .

ومناطق انتقال القبة عبارة عن حنايا ركنية معقودة بعقد ثلاثى الفصوص ونلاحظ هنا أن منطقة الانتقال تبدأ متسعة من أسفل وتنتهى بقمة العقد الثلاثى . والواقع أننا لا نجد أصلا لمنطقة الانتقال هذه بعقدها ثلاثى الفصوص فى العمارة العثمانية فى تركيا والمثل الذى يمكن أن يذكرنا بذلك القبة الفداوية بحيث يمكن القول ان هذا العنصر محلى (٦٨) ، أما الأبراج الداعمة للقبة من الخارج فانها تأثير عثمانى .

والواقع أن الأروقة الثلاثة التى تحيط بالمسجد من ثلاث جهات عدا جهة القبلة يمثل ظاهرة فريدة غير مألوفة من قبل ، فلم نراها فى مصر من قبل الا فى جامع سنان باشا فى بولاق (١٥٧١ م) . والمعتقد ان مهندس جامع سنان قد لجأ الى هذا النظام عندما لم يستطع بناء صحن مكشوف على غرار الجوامع العثمانية فى تركيا بسبب ضيق المساحة بين ارض المسجد وبين نهر النيل . والمعتقد ايضا ان مهندس جامع أبى الذهب لجأ الى نظام الأروقة الثلاثة الملتفة لتوفير مكان متسع للصلاه بسبب ضيق المساحة المخصصة للمسجد وقد استوحى هذا النظام من جامع سنان باشا بحيث يمكن أن يعتبر هذا النظام تطوير محلى للتخطيط العثمانى الذى كان يكتفى بعمل رواق واحد يتقدم مكان الصلاة (٦٩) .

أما مئذنة المسجد فهى فريدة فى نوعها ، وهى تختلف عن المآذن العثمانية سواء فى مصر أو فى تركيا ، فان طرازها المربع ربما يكون مستمدا من طراز المآذن السورية المربع القديم ، ومن المعتقد أن مهندس الجامع قد تأثر فى تخطيط هذه المئذنة بمئذنة مسجد الغورى المجاورة .

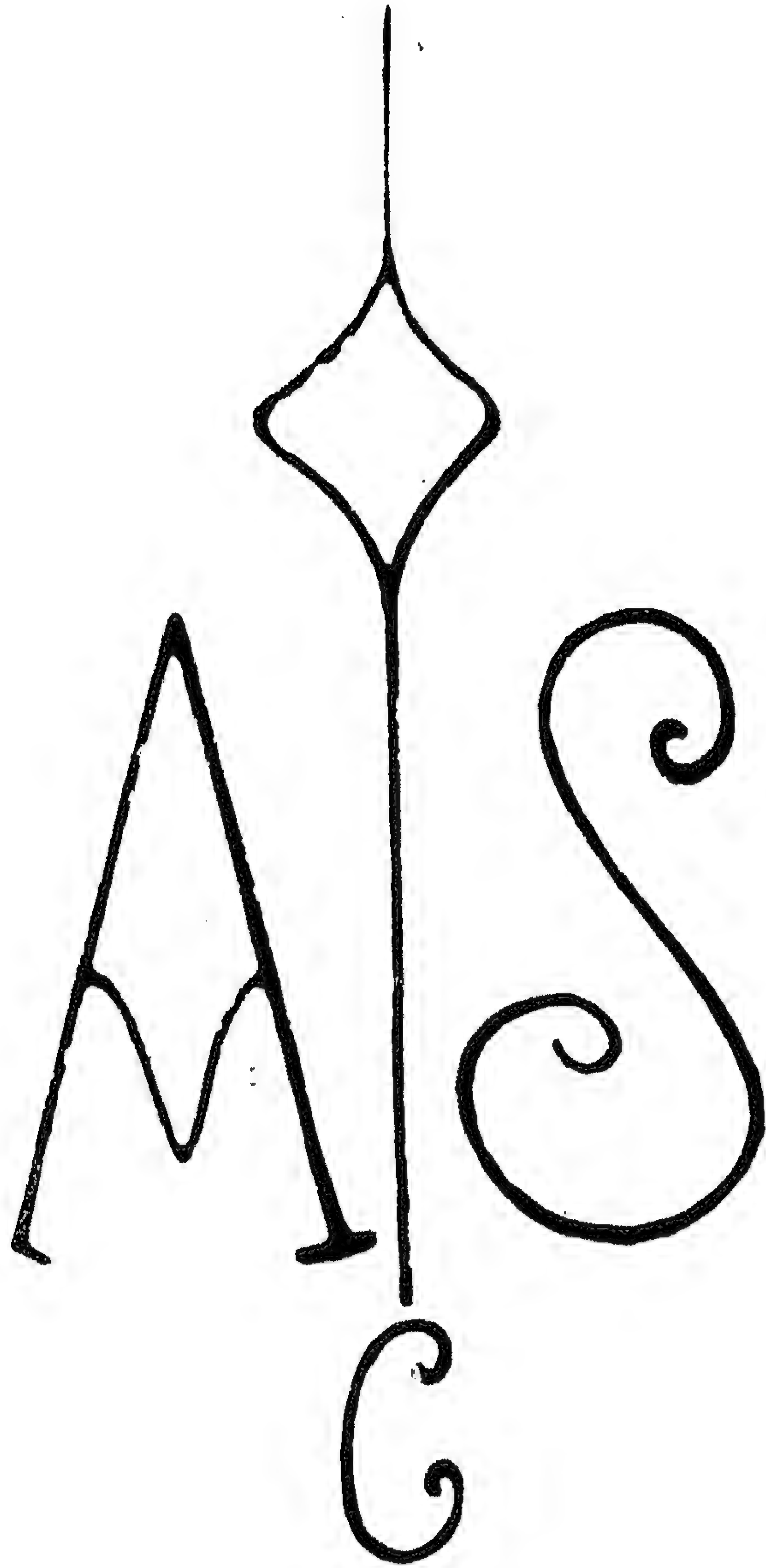
أما نظام التغطية وهو القبة المركزية الضخمة التى تحيط بها قباب ضحلة صغيرة فهو نظام متأثر بأسلوب تغطية المساجد فى تركيا .

---

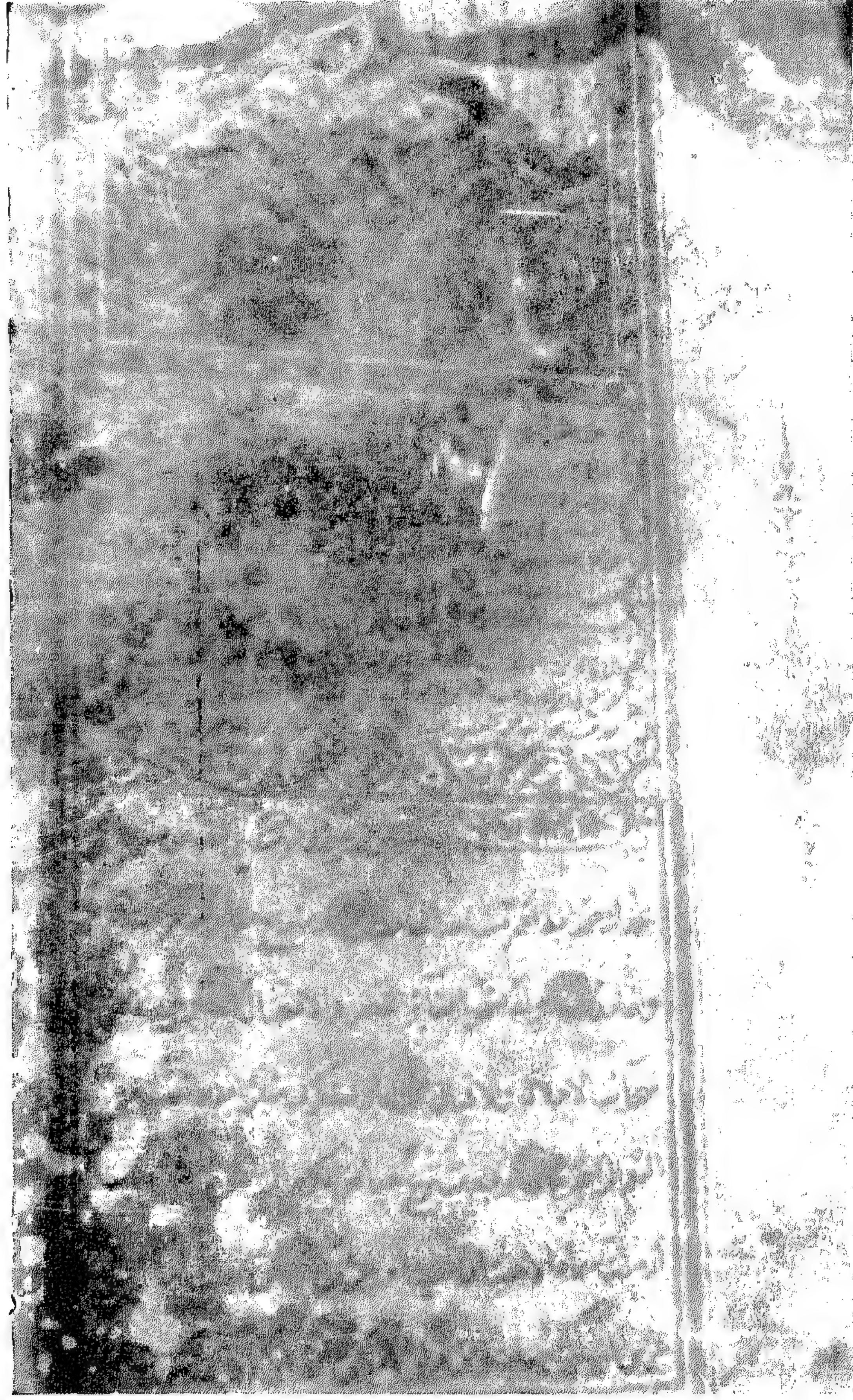
(٦٧) محمد مصطفى نجيب : العمارة فى العصر العثمانى، ص ٢٦٢ .
(٦٨) هدايت على تيمور : جامع الملكة صفية ، ص ٢٠٦، رسالة ماجستير ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
(٦٩) هدايت على تيمور : المرجع السابق ، ص ١٠٨



لوحة (١)
جلدة الوثيقة



لوحة (٢)

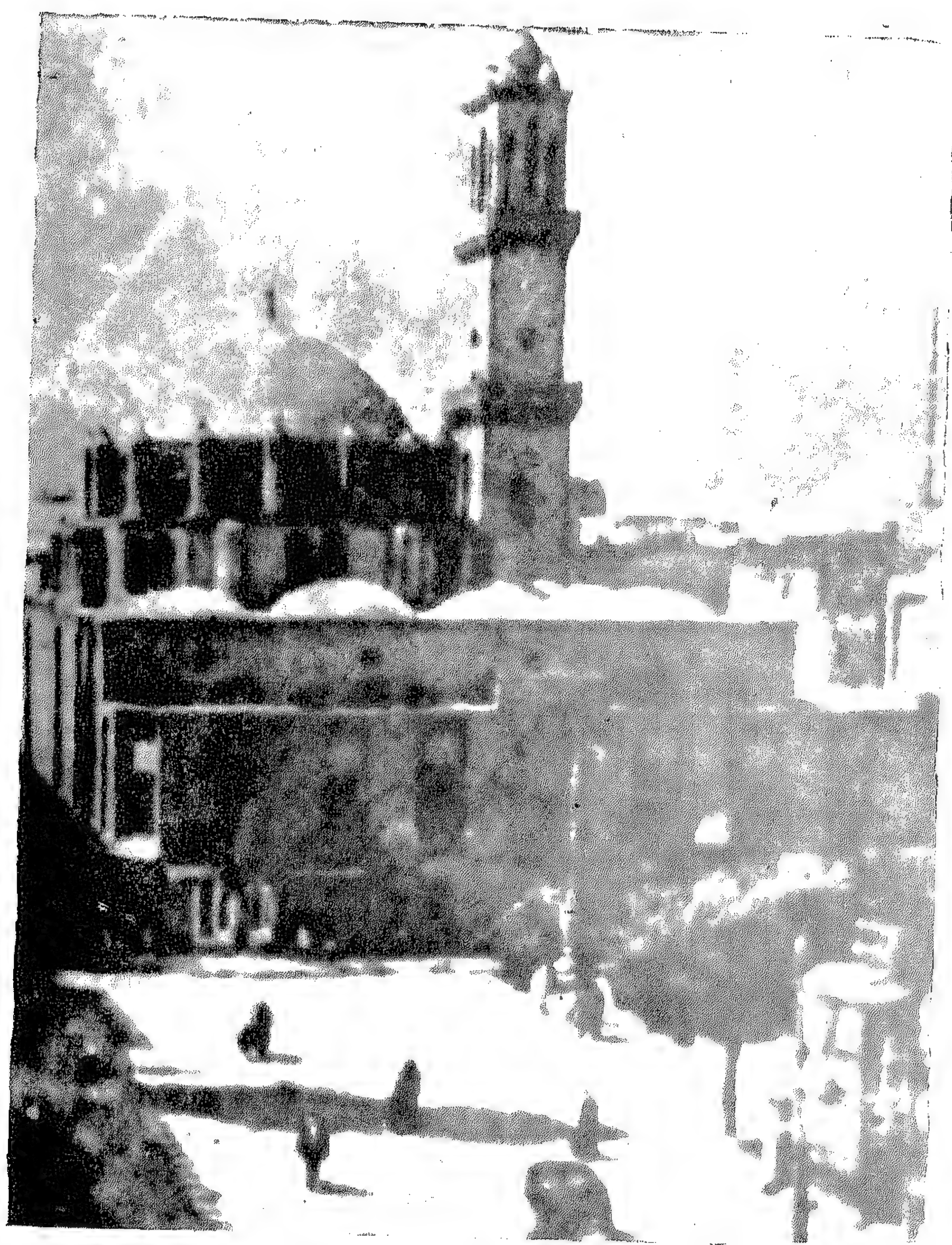


لوحة (٣)
الصفحة الأولى للوثيقة

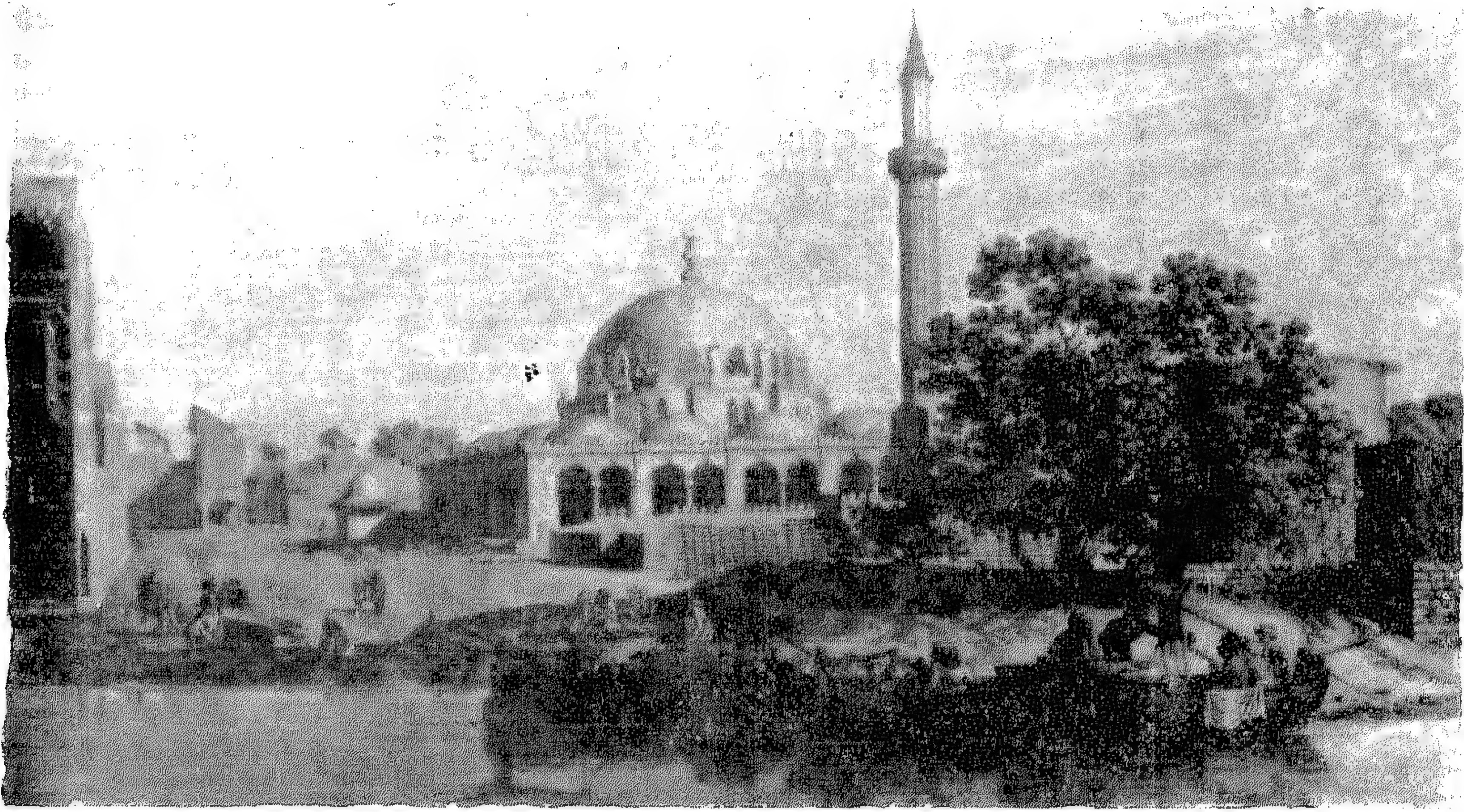


لوحة (٤)

موقع الجامع بحى الأزهر



لوحة (٥)
منظر عام للجامع



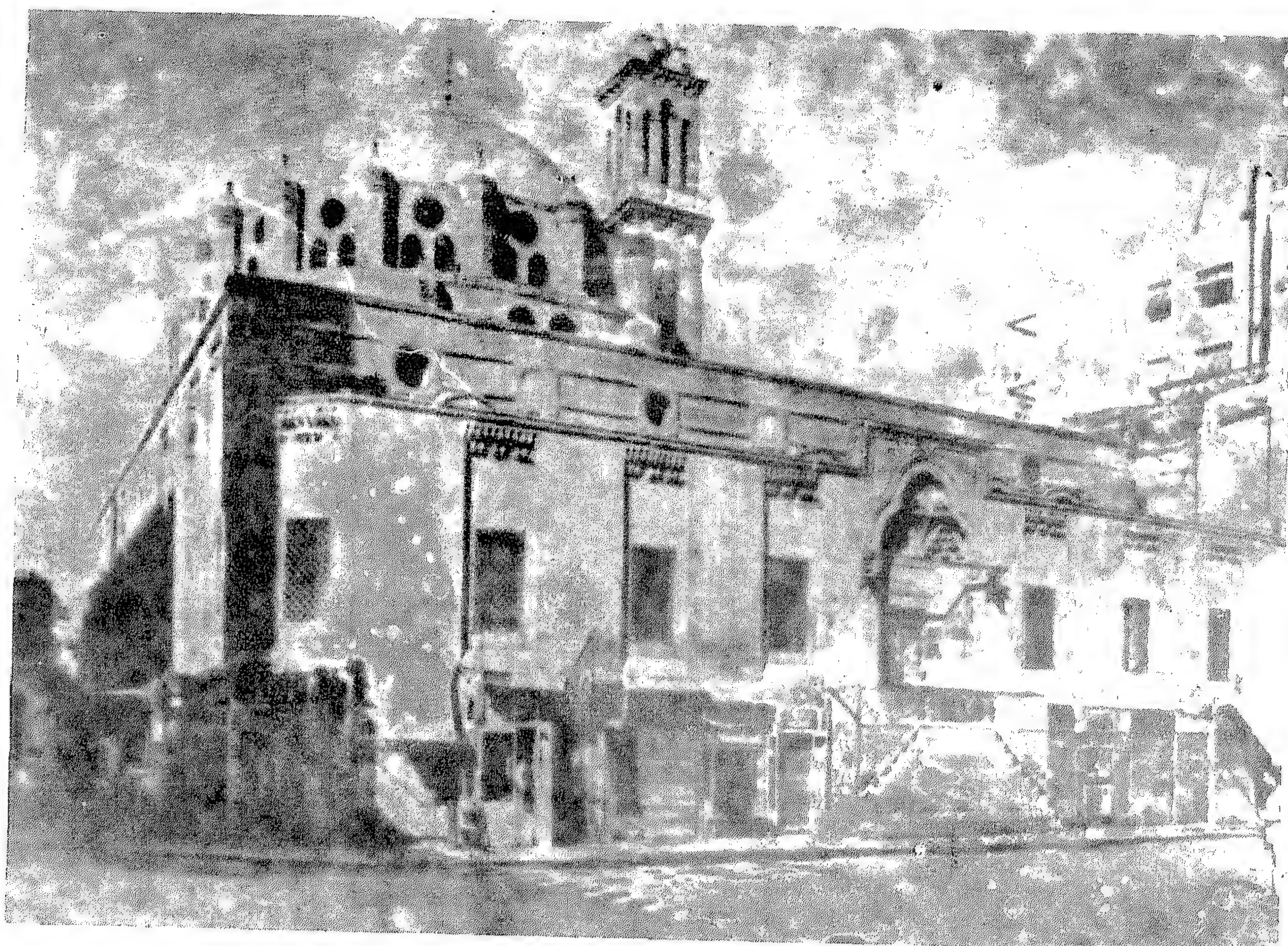
لوحة (٦)
جامع سنان باشا فى بولاق
(عن كتاب وصف مصر ، حـ٢ ، طـ٢ ، ١٨٢٢)



لوحة (٧)
الشمالية الشرقية
السور الذى يتقدم الواجهة



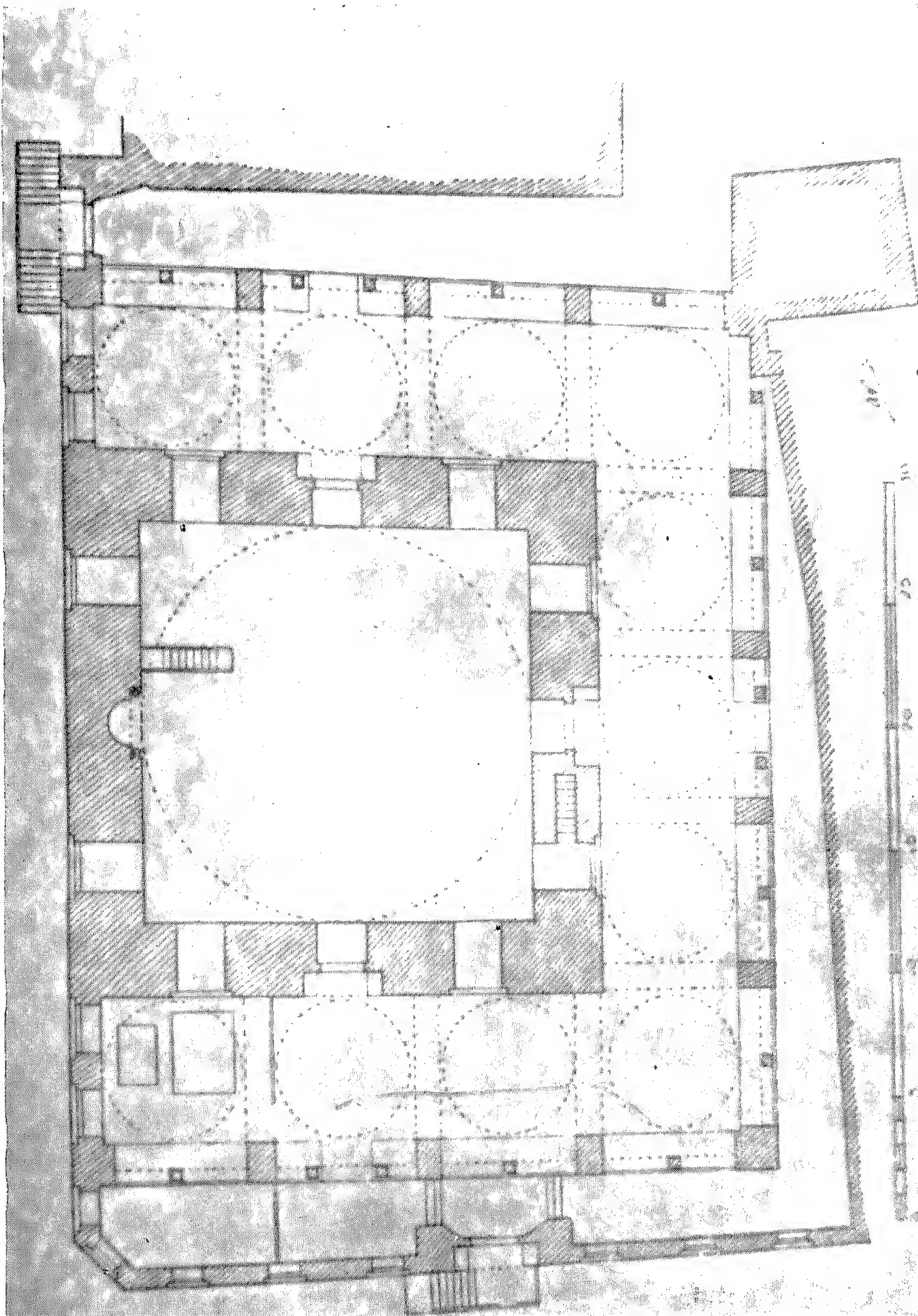
لوحة (٨)
العقد الثلاثى الذى يتوج الباب
الشمالى الشرقى



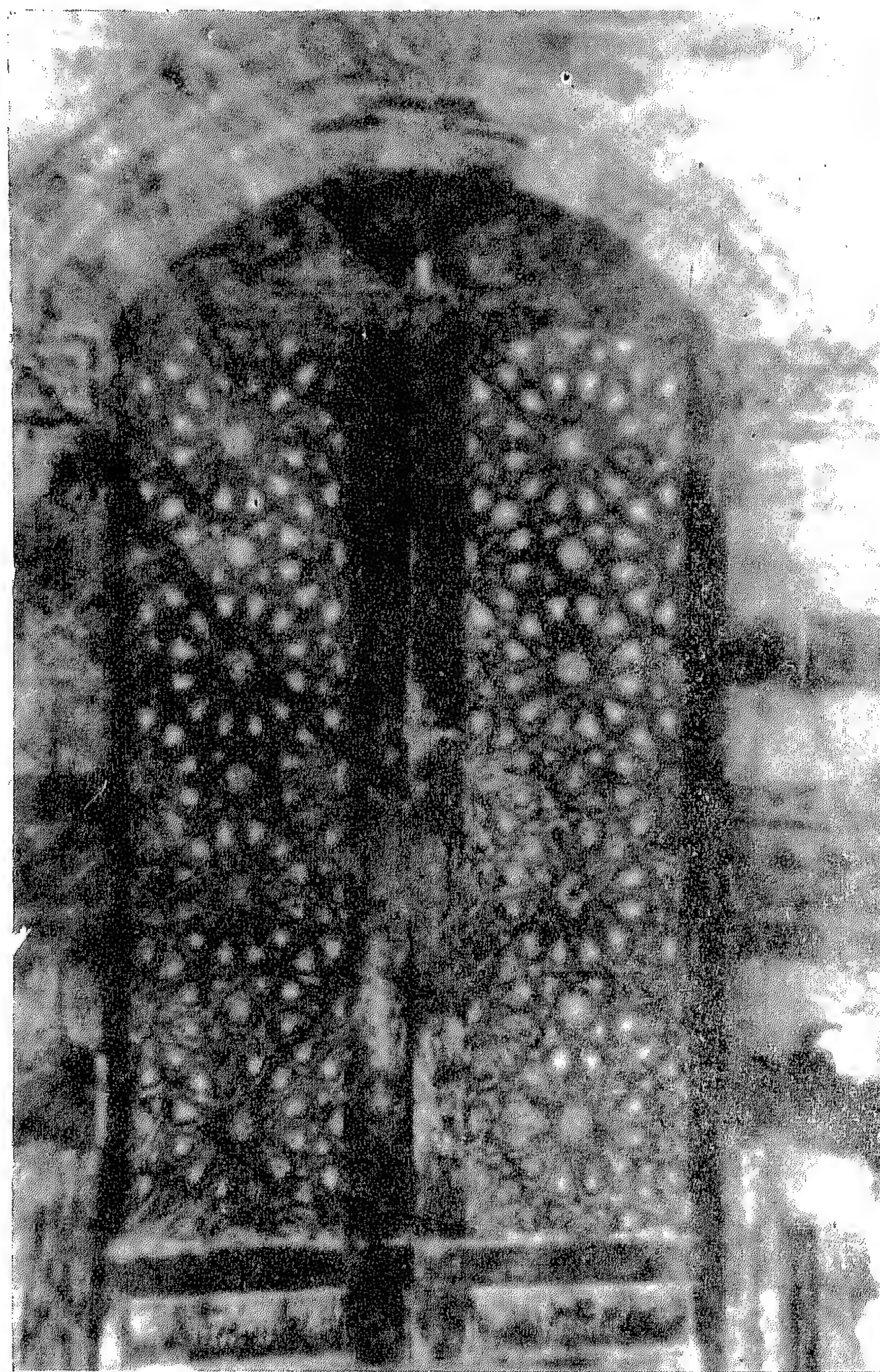
لوحة (٩)
الواجهة الشمالية الشرقية



لوحة (١٠)
جانب من شبابيك الوجهة
الجنوبية الشرقية مع القبه



لوحة (١١)
تخطيط الجامع



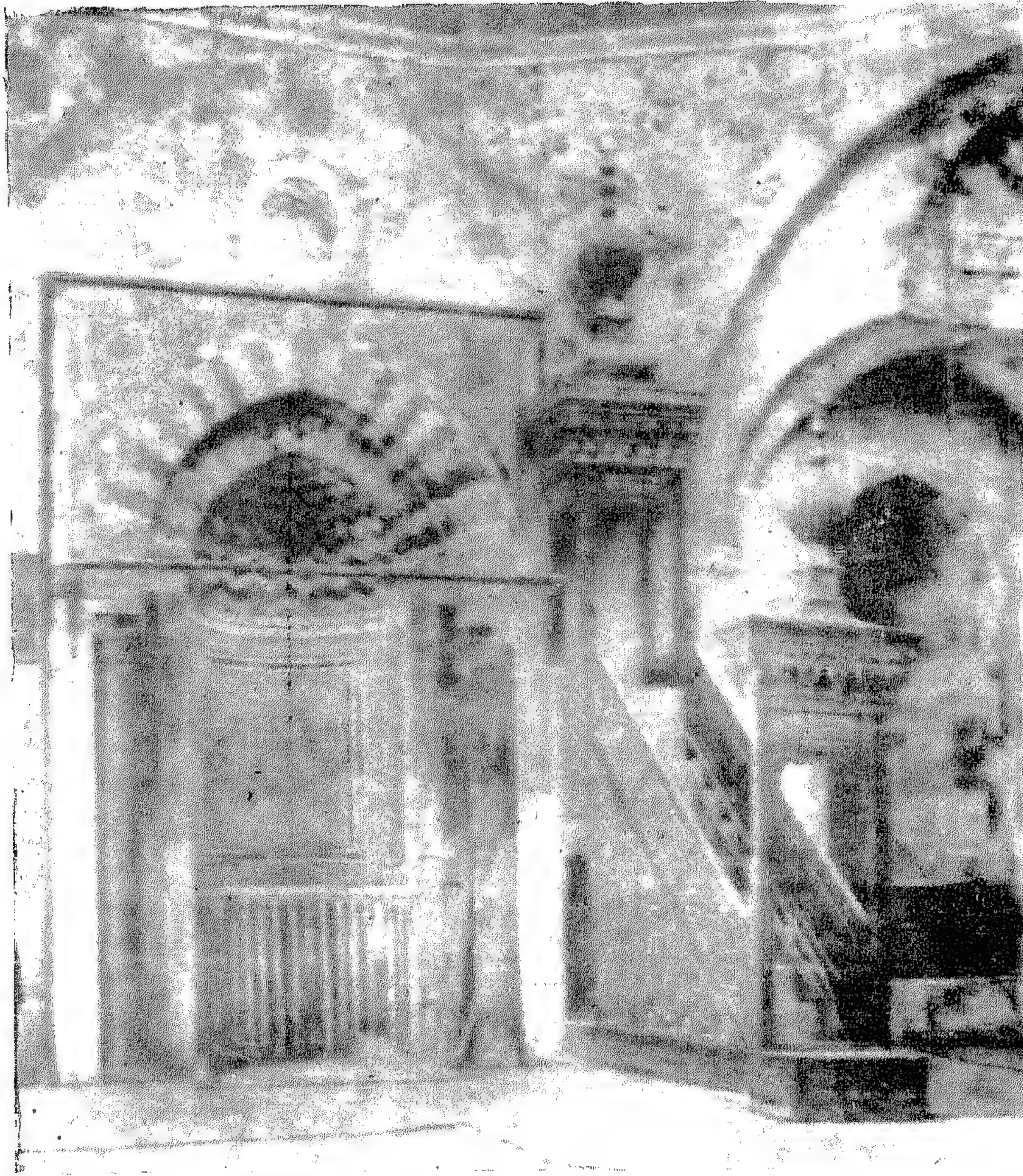
لوحة (١٢)

الباب الشمالي الشرقي

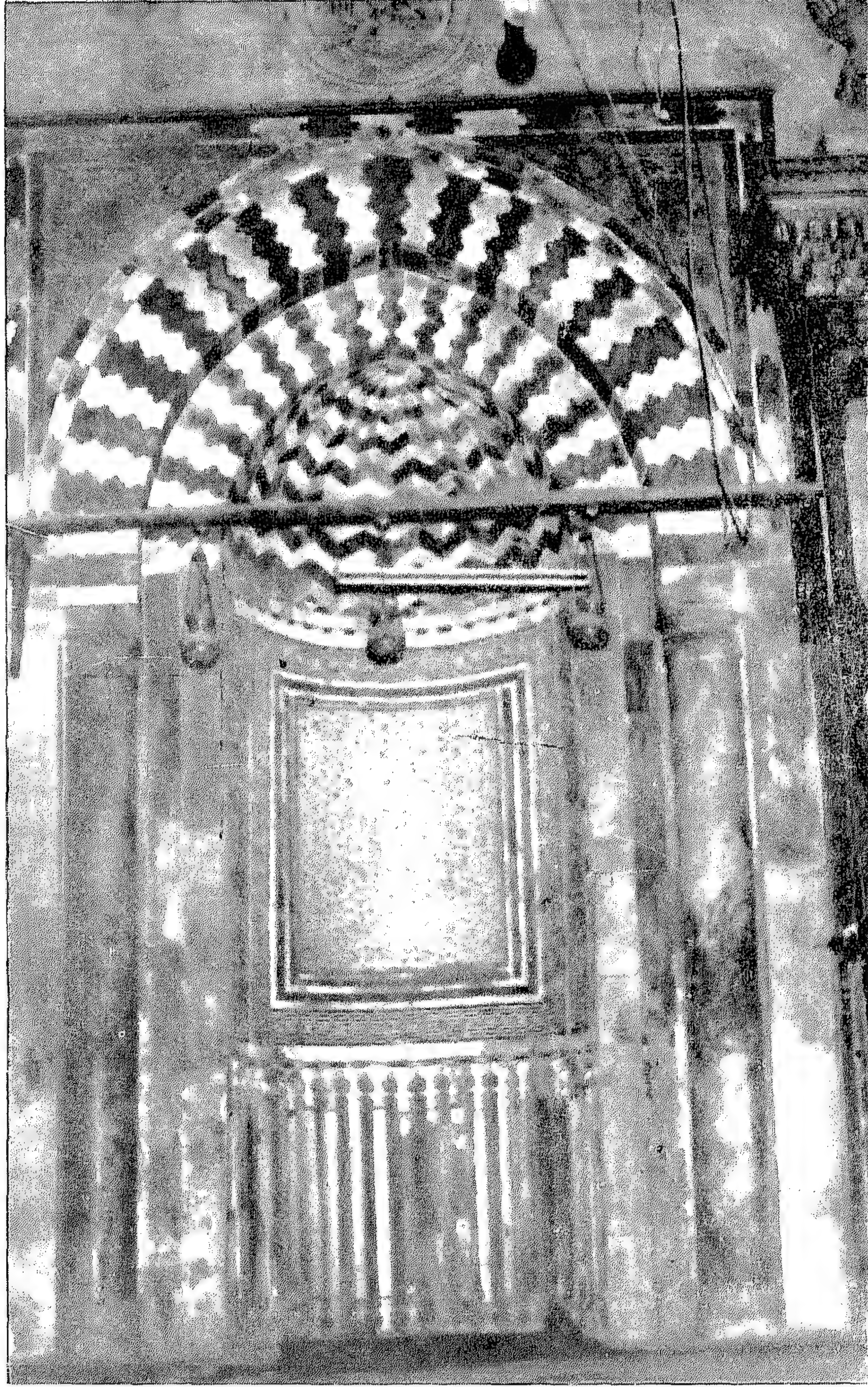


لوحة (١٣)

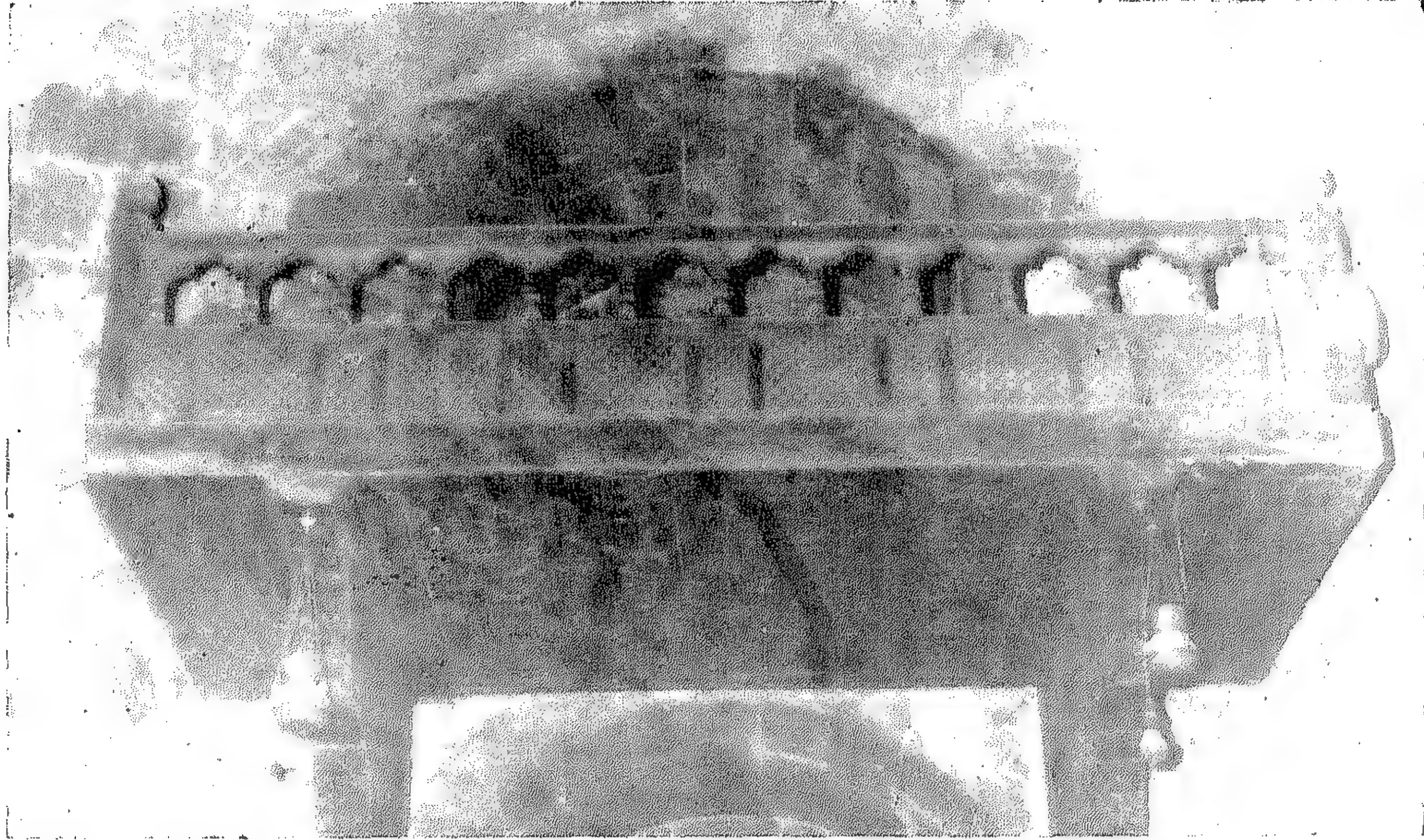
الباب الشمالى الغربى



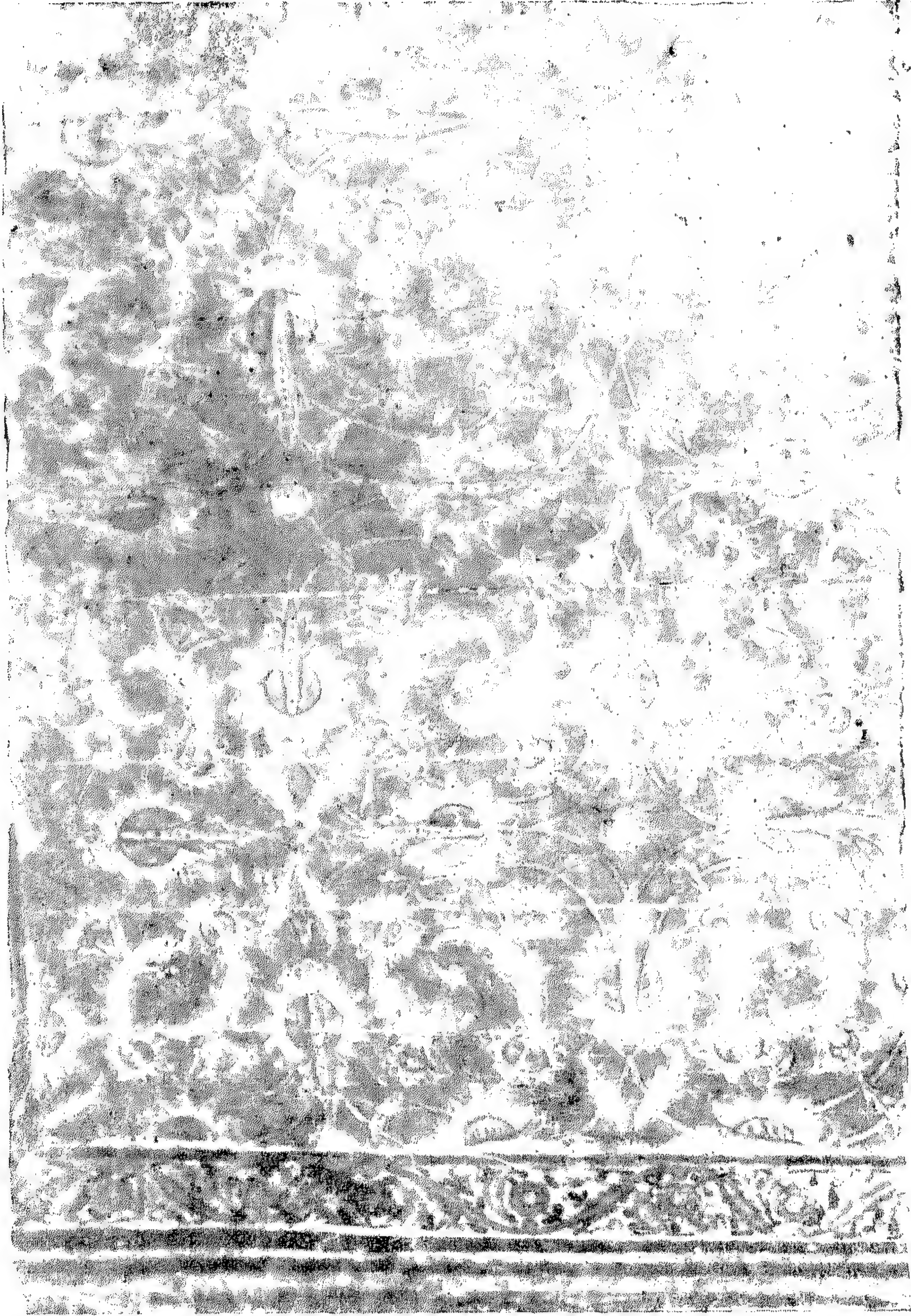
لوحة (١٤)
المنبر والمحراب



لوحة (١٥)
المحراب



لوحة (١٦)
دكة المبلغ



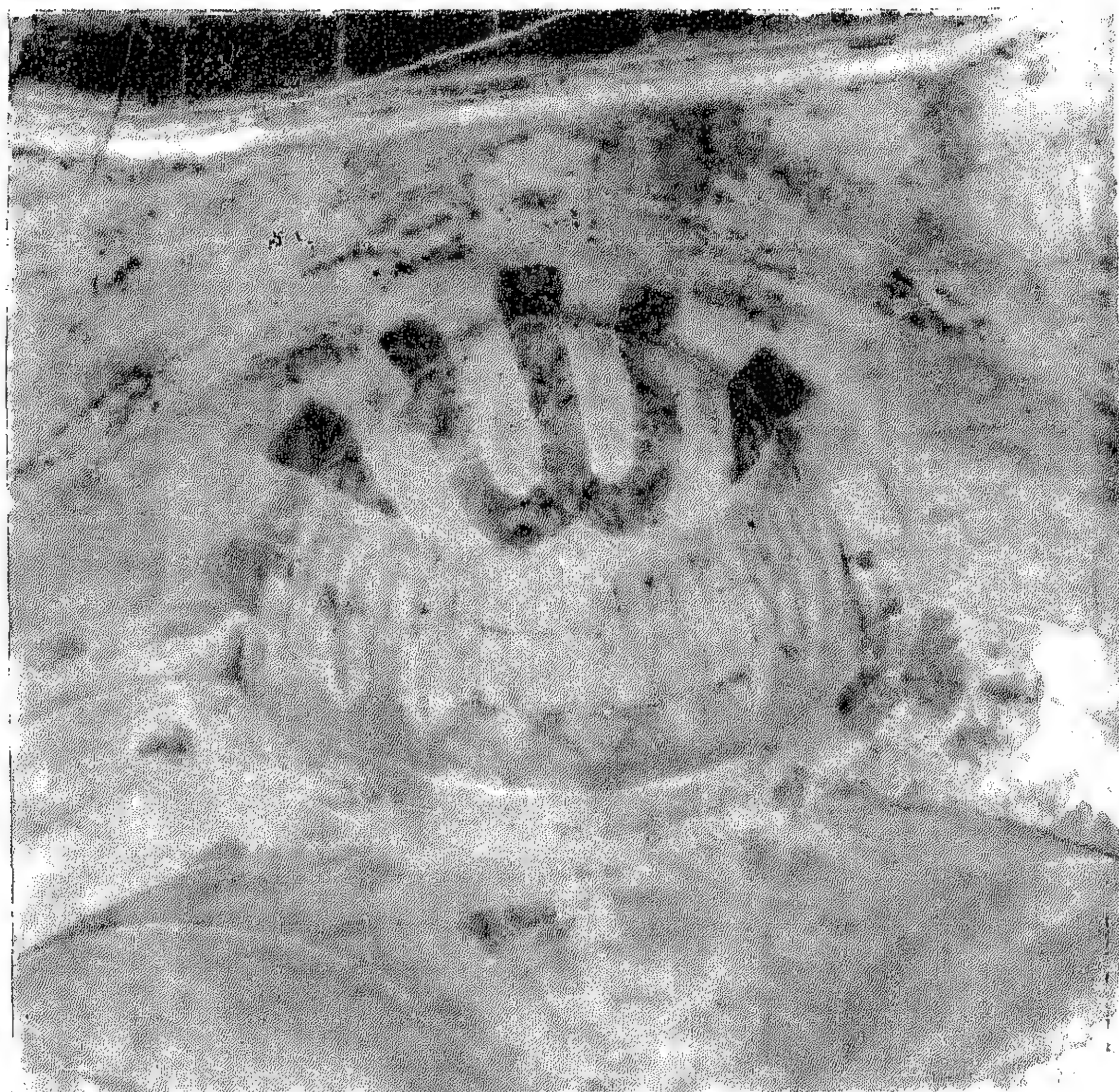
لوحة (١٧)
زخارف دكة المبلغ



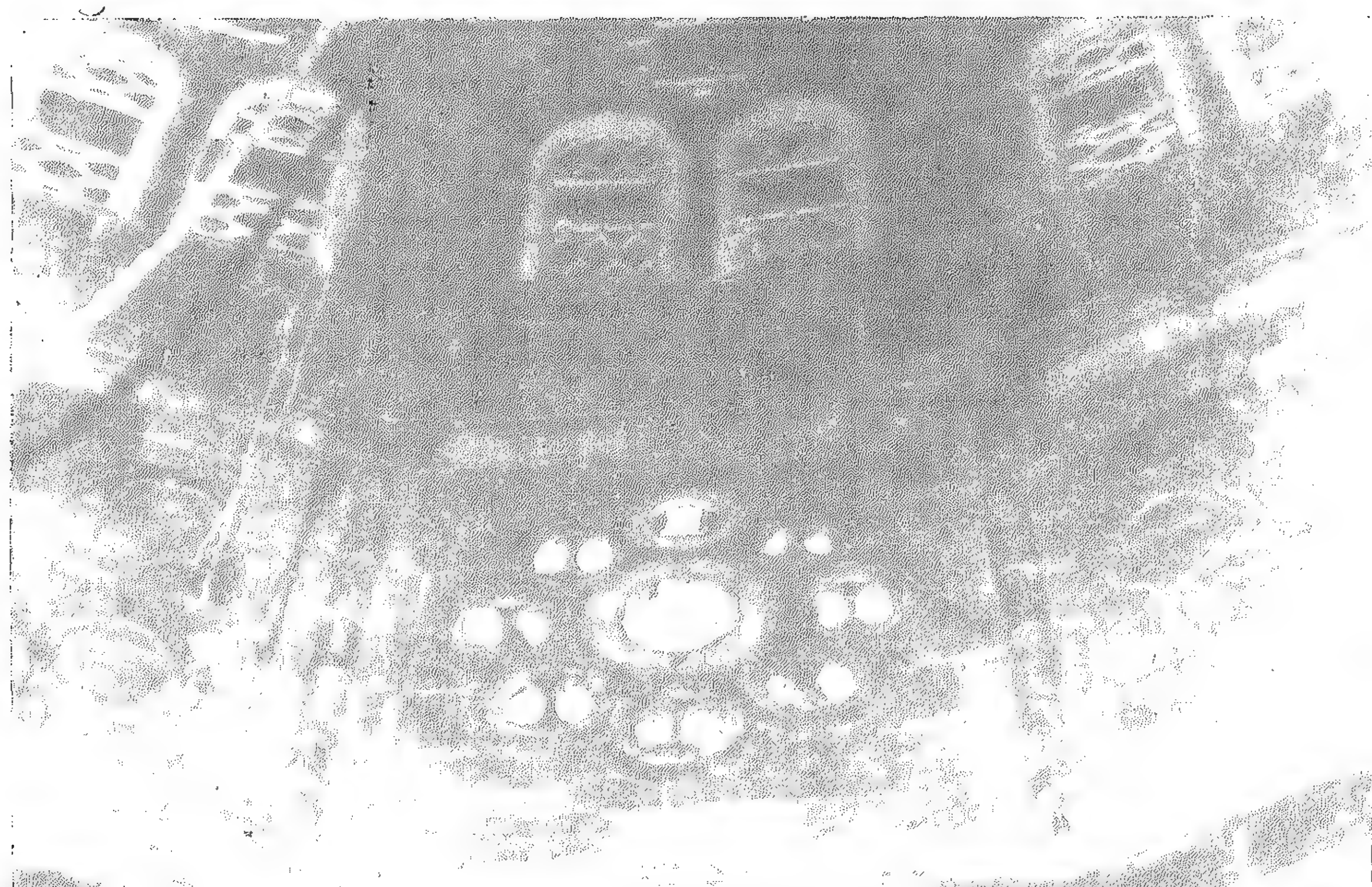
لوحة (١٨)
القبة من الخارج



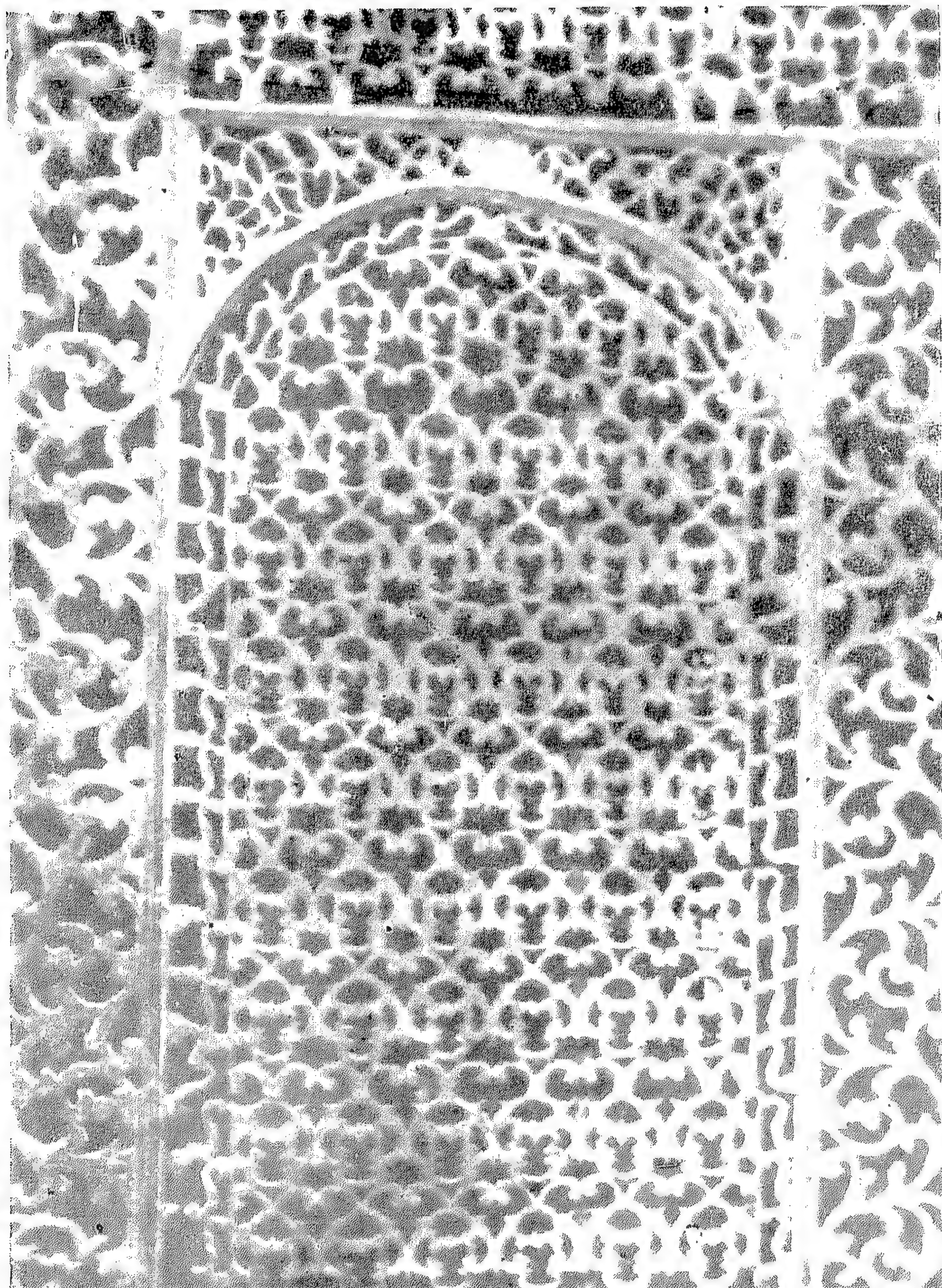
لوحة (١٩)
العقد الثلاثي داخل عقد مدبب



لوحة (٢٠)
لفظة الجلالة تزين العقد الثلاثى فى
جدار المحراب



لوحة (٢١)
قمريات القبة من الداخل



لوحة (٢٢)
تفاصيل من المقصورة النحاسية



لوحة (٢٣)
مقصورة الضريح



لوحة (٢٤)

شاهد قبر أبي الذهب

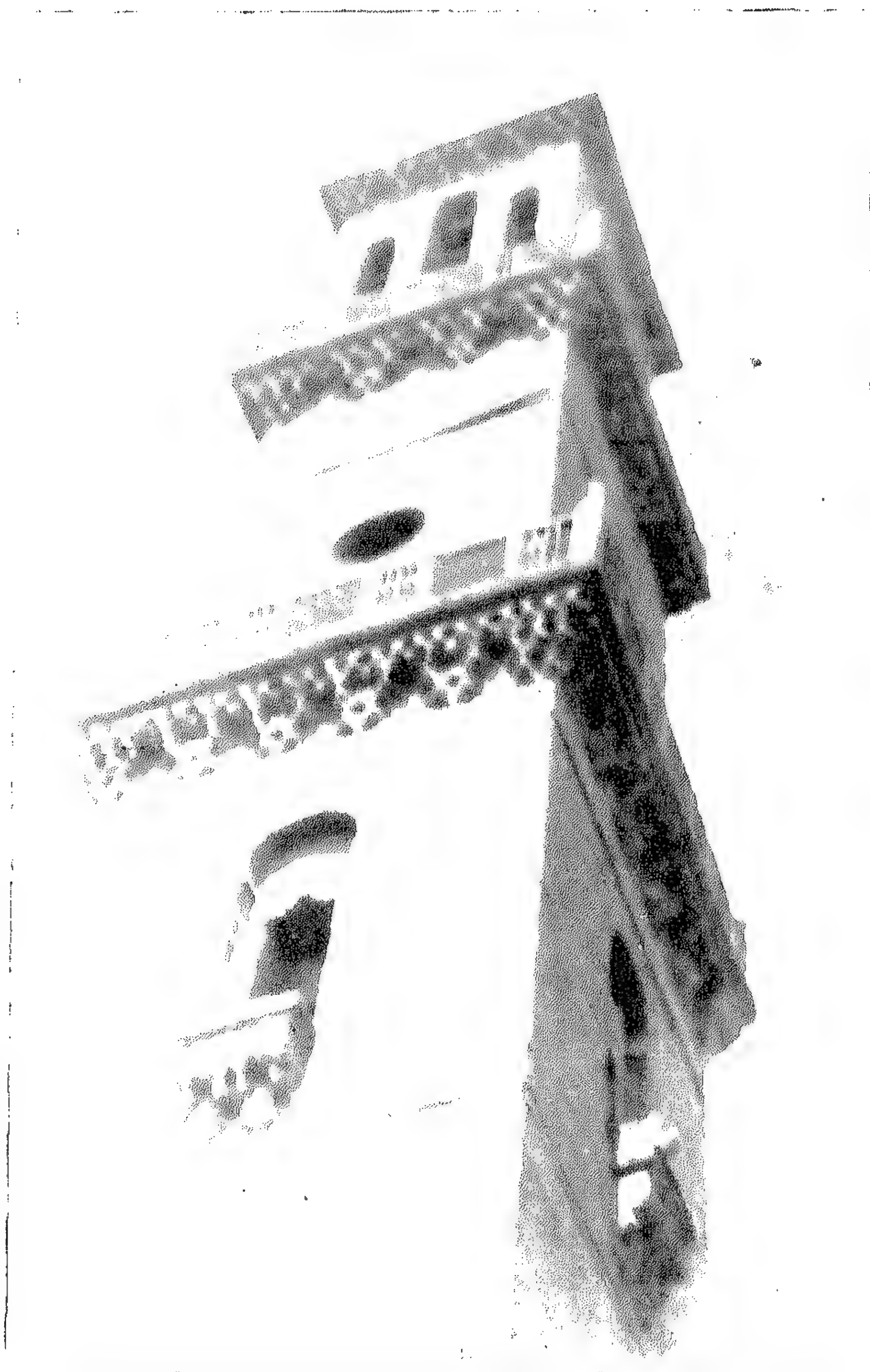


لوحة (٢٥)

شاهد قبر « زليخة » أخت أبى الذهب



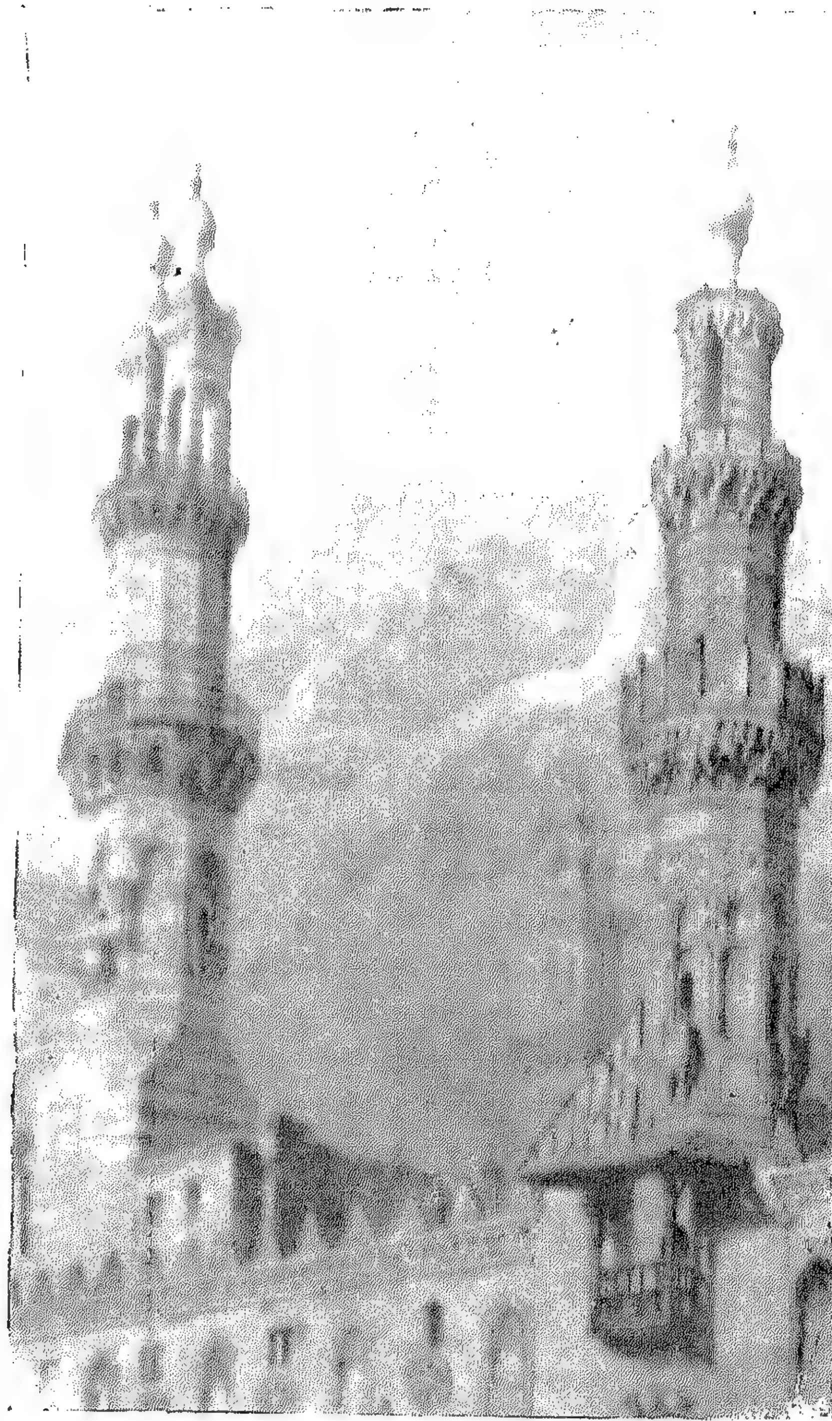
لوحة (٢٦)
مئذنة الجامع



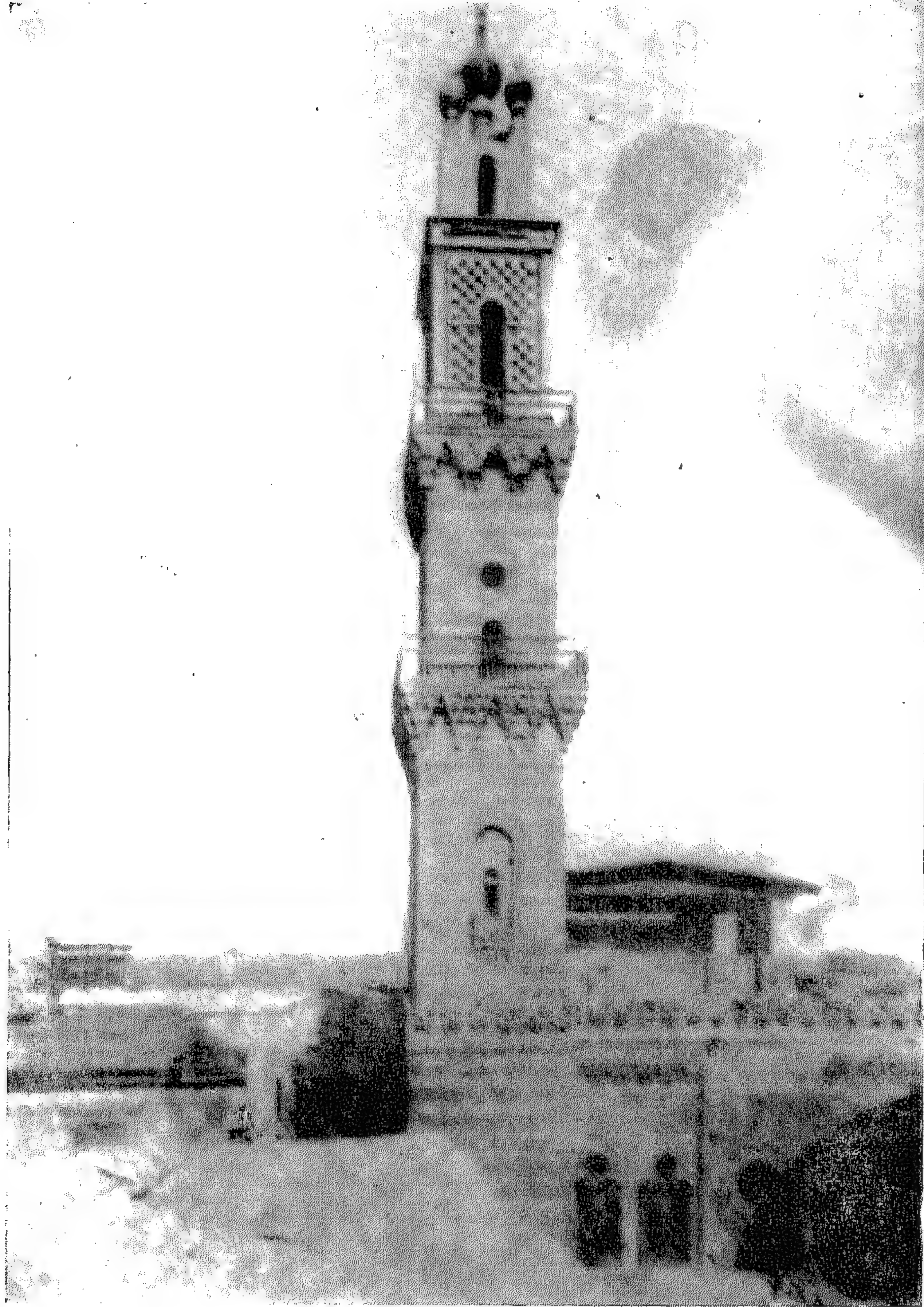
لوحة (٢٧)
تفاصيل مقرنصات المئذنة



لوحة (٢٨)
تفاصيل الطابقين الثانى والثالث



لوحة (٢٩)
(عن بريس دافن)



لوحة (٣٠)
مئذنة مسجد الغورى

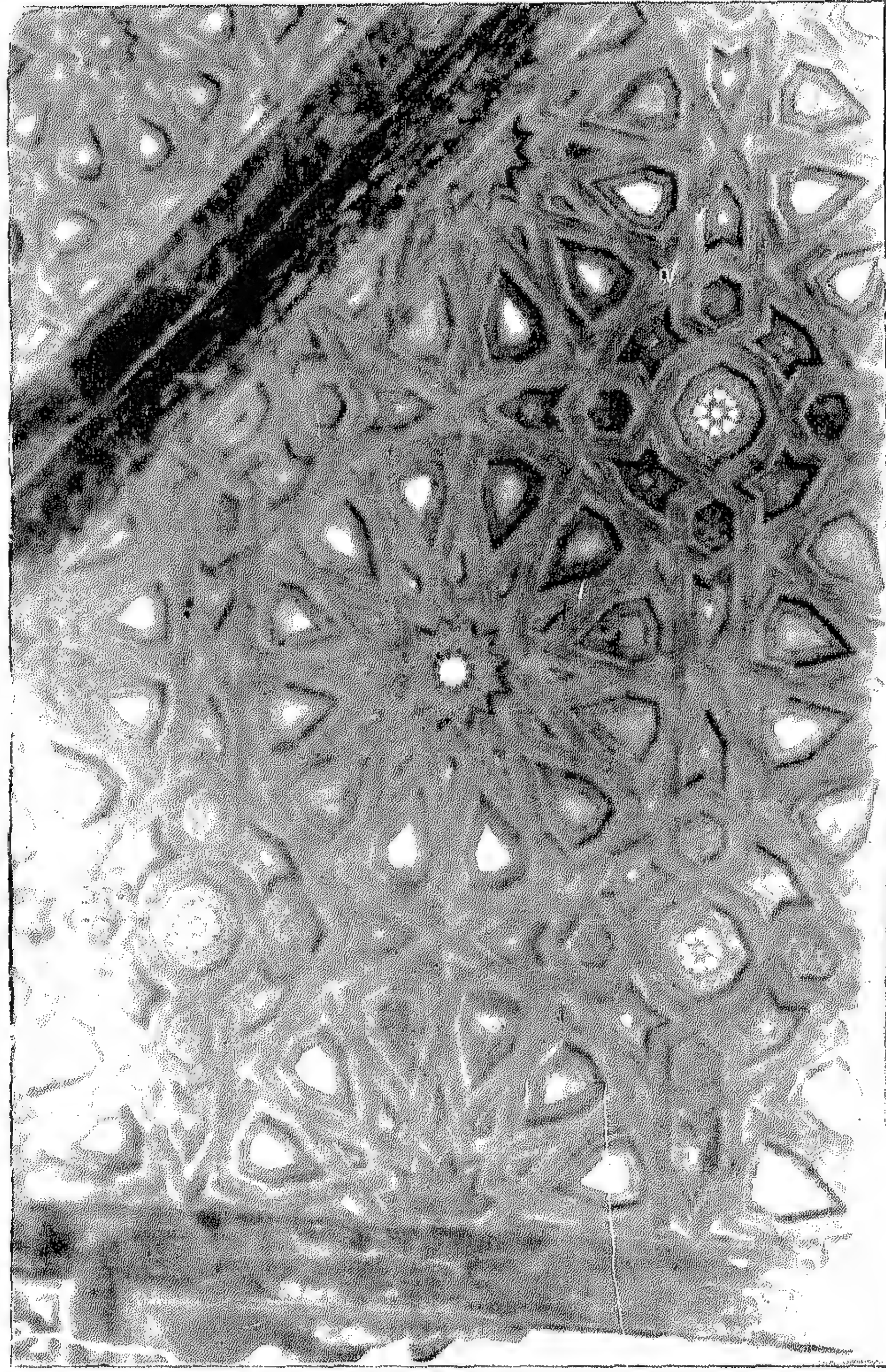


لوحة (٣١)

المنبر



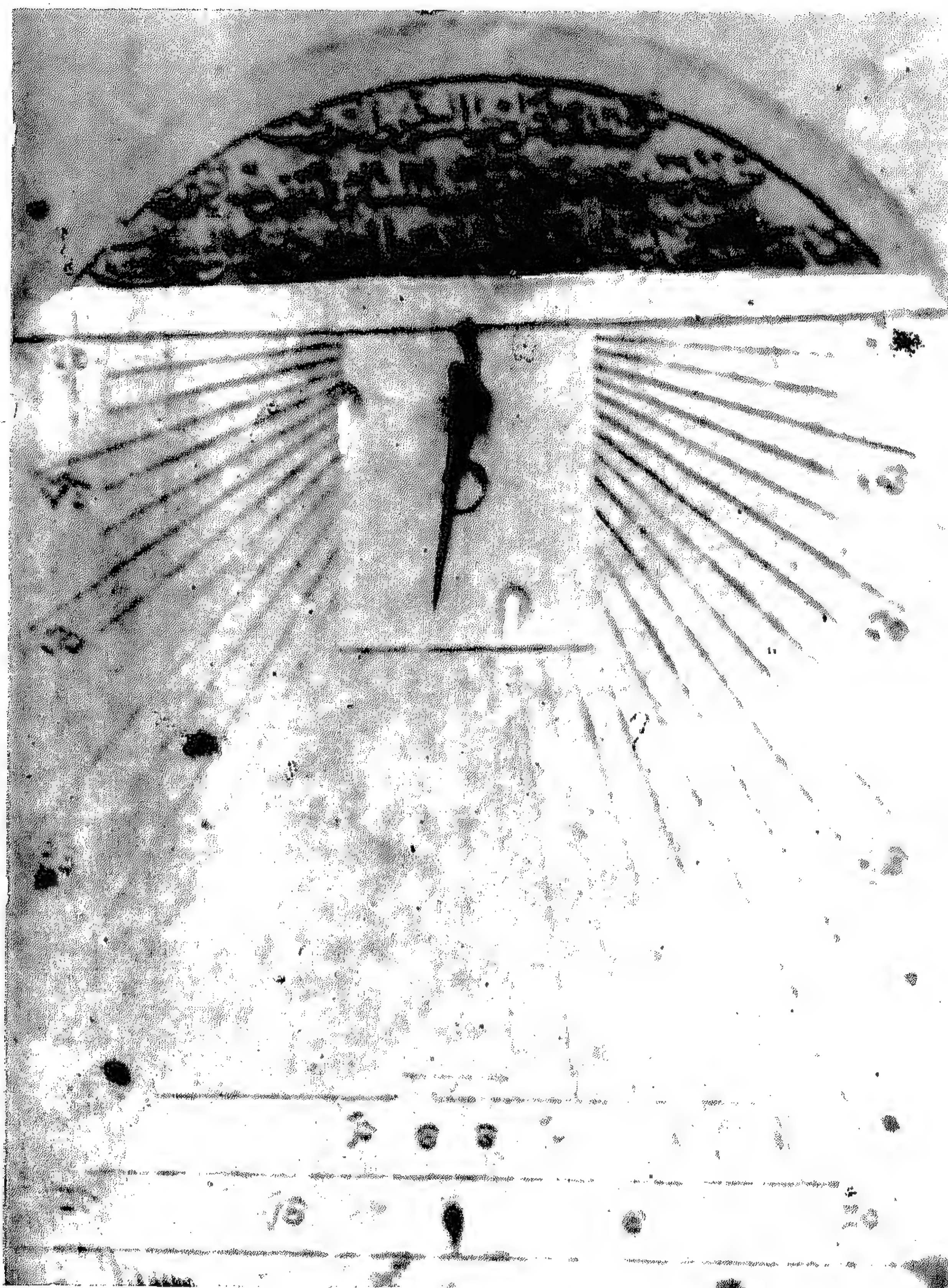
لوحة (٣٢)
زخارف باب المنبر



لوحة (٣٣)
تفصيل من زخارف المنبر



لوحة (٣٤)
المزولة المحفوظة
بمتحف الفن الاسلامى



لوحة (٣٥)
المزولة الموجودة على سطح الجامع

بسم الله الرحمن الرحيم

اعادة استعمال الرخام فى العصر المملوكى

بقلم

الدكتورة / آمال العمرى

كلية الآثار جامعة القاهرة

من المعروف أن الرخام من مواد الانشاءالتى تتميز بالتنوع الكبير فى ألوانها بالاضافة الى فخامته وجماله الفنى ونعومة ملمسه المصقول ،وكلها مميزات ساعدت على تعدد استعمالاته بطرق شتى وفى مواضع مختلفة ، فهو يستخدم فى فرش الأرضيات وتكسية الجدران بالاضافة الى استخدامه فى الفساقى والمنابر ودكك المؤذنين ، بل واستخدامه أحيانا فى صنع بعض الأوانى وحواملها ٠

وكانت صناعة الرخام من الصناعات ذات الجذور العميقة فى مصر ، فقد وجدت المنابر الرخامية للأقباط (١) بالاضافة الى استخدامه فى الأرضيات كما فى دير أبو مينا بالاسكندرية ٠ وتعددت أسماء الرخام بتعدد أشكاله ومواطنه ،وغالب هذه التسميات تسميات أهل الصنعة ذلك أن المرخم يلجأ كثيرا الى اضفاء صفات وأسماء النبات والحيوان أو الطير من حيث لونها على على الأنواع المختلفة من الرخام التى يستعملها لتكون قريبة من الفهم من رخام زرزورى وقطقاطى ومشمش ونوار الفول وزنجى وغرابى ٠

وقد وردت هذه التسميات فى وثائق وقف العمائر المملوكية ولكن هذه التسميات قديمة عن ذلك العصر فيذكر ابن فضل الله العمرى مثل هذه التسميات للرخام الذى استخدم فى الجامع الأموى بدمشق فيذكر أن منه الملون كالغرابى والمنقط والمشحم والأحمر ٠

كما أطلقت عليه أيضا أسماء مواطن استيراده فأطلق على نوع منه الحلبى وهو ينسب ألى بلاد الشام عامة ويعرف الأصفر منه بالحلبى وهناك نوع يطلق عليه الأحمر الخليلى وربما كان ذلك يرجع الى موطنه الخليل ٠ ومن الخليلى مالونه أحمر فاتح أيضا (٢) ٠

ويذكر ابن فضل الله العمرى أن الحكماء أجمعت « على أن الرخام هو الأبيض ٠ فأما الملون تكحله حجارة » ثم يستطرد قائلا « وبمسجد دمشق من الرخام الأبيض وفرمئين من ابل » ، وان كان الثانى رخاما بزعمه ففيه من الملون كالغرابى والمنقط والمشحم والأخضر والسماقى غير اللوحين شىء كثير والناس تطلق على كل ذلك اسم الرخام الأبيض (٣) ٠

(١) (1) Lane pool : Art of Saracans P.91

(٢) عبد اللطيف ابراهيم على : وثائق الغورى ص ٤٦ جـ ٢ ص ٤

(٣) ابن فضل الله العمرى : مسالك الأبصار جـ ١ ص١٨٥

والرخام بألوانه المختلفة نوع من الأحجار، أما التخصيص الذى أشار اليه ابن فضل الله العمرى فهو يدخل فى اطار الرخام بمعناه العام الذى تعارف عليه الناس سواء كان أبيض أو بلون آخر . بدليل أنه هو نفسه عند الحديث عن تجديدات الوليد فى الكعبة ينقل عن الأزرقى أن « الوليد بن عبد الملك عمل الرخام الأبيض والأخضر والأحمر فى جوفها فوزر به جدرانها ، وفرشها بالرخام ، فجميع ما فى الكعبة من الرخام هو من عمل الوليد وهو أول من فرشها بالرخام وأزر جدرانها » (٤) .

وقد استخدم الرخام فى العمارة الاسلامية بصفة عامة فى فرش الأرضيات وتكسية الجدران وقد انتشر استخدامه فى فرش أرضيات المنشآت الدينية على وجه الخصوص .

وقد فرشت أرضية المسجد لأول مرة فى عهد الرسول بالحصباء وذلك أن السماء قد أمطرت ذات ليلة فأصبحت الأرض مبتلة فجعل الرجل يأتى بالحصباء فى ثوبه فيبسطها تحته ليصلى عليها . وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : ما أحسن هذا البساط . وأمر أن يحصب جميع المسجد أى يفرش بالحصباء (٥) . وقد اتبع الولاة فى الأقاليم هذه الطريقة فنجد جامع عمرو بالفسطاط قد فرش بالحصباء . ثم استخدم الحصير بعد ذلك (٦) .

وقياسا على تفضيل الأحسن تطورت أساليب فرش أرضية المسجد حتى صارت تبلط بالحجر وتفرش بالرخام وتفرش كذلك بالسجاجيد .

ويذكر ابن فضل الله العمرى نقلا عن الأزرقى عن اصلاحات الوليد بن عبد الملك للكعبة أنه «عمل الرخام الأبيض والأخضر والأحمر فى جوفها فوزر به جدرانها وفرشها بالرخام فجميع ما فى الكعبة من الرخام هو من عمل الوليد وهو أول من فرشها بالرخام وازر جدرانها (٧) ثم يستطرد قائلا «ثم تقلع غالب ذلك وغالب ترخيمها وما فيها الآن من آثار المظفر يوسف عمر بن رسول صاحب اليمن واسمه فى الرخام داخل الكعبة حيث يصلى المصلى بين العمودين تجاه وجهه فى الجدار المتصل بالركن اليمانى »

وهذا الامر يشير الى اهتمام الحكام المسلمين بفرش الكعبة بالرخام حتى انهم كانوا يفاخرون بذلك بتسجيل أسمائهم على هذه الأعمال .

كذلك استخدم الرخام فى جامع دمشق بألوانه المختلفة ، وقد جدد الظاهر بيبرس وما تشعث منه (٨) وهو أمر يشير أيضا الى اهتمام الحكام المسلمين بأعمال الرخام فى المنشآت الدينية

وقد انتشر استعمال الرخام فى عمائر المماليك سواء الدينية أو المدنية حتى أن المقريزى يشير الى « تنافس عظماء دولة الناصر بن محمد بن قلاوون من الوزراء والكتاب فى المساكن التى أنشئت عندو جسر الأفرم . وبنوا وتأنقوا وتفننوا فى بديع الزخرفة وبالغوا فى تحسين الرخام » وكان يستخدم فى تكسية الجدران وفرش الأرضيات داخل المنشأة ولم يستخدم فى تكسية الواجهات (١٠) الا فى مداخل العمائر خاصة الدينى منها .

---

(٤) ابن فضل الله العمرى : مسالك الأبصار ج ١ ص ٩٩

(٥) ابراهيم السقا : المنهل العذب لكل وارد فى بيان فضل عمارة المساجد . ص ١٨ - ١٩

(٦) المقريزى : الخطط ج ٢ ص ٢٤٧

(٧) ابن فضل الله العمرى : ج ١ ص ٩٩

(٨) ابن فضل الله العمرى : ج ١ ص ١٨٥

(٩) الخطط : ج ٢ ص ٣٤٥

(١٠) توفيق عبد الجواد : تاريخ العمارة والفنون ج ٣ ص ٣١

وقد استعمل الرخام كأعمدة رابطة فى سمك البناء • وهى طريقة ألفنا رؤيتها فى أبواب القاهرة وأسوارها وأسوار صلاح الدين وفى قلعة الصالح نجم الدين بالروضة وفى جامع الظاهر بيبرس وفى قلعتى قايتباى بالاسكندرية ورشيد (١١) •

كما استعمل الرخام فى صناعة دكة المبلغ •• وهى محمولة على ثمانية عمد رخامية • والدكك الرخامية شاعت فى هذا العصر ولعل أول ظهورها فى مسجد ألماس الحاجب ثم وجدت بعد ذلك فى مساجد آق سنقر والسلطان حسن والماردانى وبرقوق والمؤيد شيخ وعبد الغنى الفخرى (١٢) •

وأقدم ما عرف من المنابر الرخامية منبر مسجد الخطيرى المنشأ سنة ٧٣٧هـ/١٣٣٧م وبقاياه محفوظة بدار الآثار العربية (١٣) •

هذا وقد استعمل الرخام الأسود وكان له بريق كالمرآة وقد وجد فى قبة الامام الشافعى وفى المدرسة القاصدية ومدرسة السلطان حسن وقبة سيدى عقبة • كما عاين ابن جبير الرحالة قطعة منه فى مدخل المشهد الحسينى ووصفها بأنها كالمرآة الهندية الحديثة الصقل ولعل هذا هو الغرض المقصود منها (١٤) •

كذلك استعمل الرخام فى الأرضيات الرخامية على هيئة محاريب بمدرسة وخانقاه بيبرس الجاشنكير وكلاهما مقتبس من فكرة الحصر الفاطمية ذات المحاريب التى انتشرت فيما بعد فى السجاد (١٥) •

وقد استعمل الرخام فى التلبيس بالمنارات، وقد استعمل ذلك فى منارة مدرسة وخانقاة الظاهر برقوق والتى امتازت بتلبيس الرخام فى بدن دورتها الثانية وهو أقدم النماذج لتلبيس الرخام فى بدن المنارات بمصر (١٦) •

وكان لندرة الرخام أثرها فى تعدد طرق الصناعة التى استخدمها المرخمون فمنها التكسية بأشرطة من الرخام الأبيض والاسود المتبادلة ، وفى هذه الحالة تكون التكسية الرخامية لاعلاقة لها بالوظيفة الانشائية للجدار • وتلصق على وجه الجدران بمونة من اللحام السميكة المركبه من الجبس وهو نوع خشن غير نقى من المصيص المحروق والمطحون سريع الشك عظيم القوة (١٧)• واستعملت طريقة أخرى هى التلبيس وذلك فى الأشرطة الرخامية المختلفة الألوان والأشكال الهندسية ، وتستخدم عادة فى الأشكال الهندسية المكونة زخارفها من خطوط متوازية ومتقاطعة ، تحصر بينها أشكال مختلفة • هذا عدا التعشيق الذى يستخدم للزخرفة ولا تكون هناك علاقة بين تلك المعشقات التى تشبه الصنج وبين الوظيفة الانشائية للجدار • ومن هذه الطرق طريقة الحز والتنزيل وهى خاصة بتطعيم الرخام الأبيض عادة بقطع أخرى ملونة من الرخام أو بمعجون أحمر وأسود ، فيقوم المرخم برسم الشكل المطلوب على لوح الرخام ثم يستعمل الازميل وغيره من آلات الحفر فى ازالة طبقة ليست عميقة ثم ينزل بقية القطع ذات الشكل المطلوب على وسادة من الجبس السريع الشك أو الحمرة (١٨) • وتتناسب هذه الطريقة ألواح الرخام الرقيقة •

---

(١١) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد ص ٩٩
(١٢) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد ص ١٣٨
(١٣) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد ص ١٥٥
(١٤) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد ص ١٥٨
(١٥) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد ص ١٩٦
(١٦) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد ص ١٩٤
(١٧) دولى : المميزات البنائية ص ٧
(١٨) عبد اللطيف ابراهيم : وثائق الغورى ص ١٨

كذلك استخدم المرخم طريقة التجميع وهى تجميع قطع الرخام الصغيرة فى أشكال هندسية دقيقة جميلة وبطريقة محسوبة تستخدم كالفسيفساء ويطلق عليها « الرخام الخردة » ٠

وقد اتخذت الأشكال الزخرفية أسماء صنعة ، فالمنطقة المستطيلة يطلق عليها « مرتبة » والمناطق المستديرة يطلق عليها « مدورات »وهكذا ٠ أما طريقة تجميع القطع الرخام الخردة فى أشكال هندسية دقيقة فيطلق عليها « رخام ضرب خيط » (راجع الأشكال) ٠

كذلك وقد أتاحت الأحجام الكبيرة للقطع الرخامية عمل فساقى أو صحون صغيرة «قطعة واحدة» ٠ فقد ذكر المقريزى « أن الآمر كان له بستان كبير يتفرج فيه به جرن كبير من رخام وهو قطعة واحدة وينحدر فيه الماء فيبقى كالبركة من كبره وكان يجد فى نفسه برؤيته زيادة على أهل النعم ويباهى به أهل عصره » (١٩) ٠

كذلك وجد مثل هذا الجرن فى الفساقى الصغيرة التى كانت بقاعات بعض المنشآت الدينية كمدرسة السلطان حسن (٢٠) مدرسة السلطان برقوق (٢١) ٠

وقد كان استخدام الرخام فى الفساقى شائعا لملاءمته لتلك المواضع التى يستعمل فيها الماء فهو التنظيف قوى التحمل جميل المنظر ٠

وأمام ندرة الرخام بأشكاله وألوانه وأنواعه المختلفة فى مصر ومع الحاجة اليه فى فرش الأرضيات وتكسيه الجدران وعمل الفساقى لتظهر العمائر بمظهر الفخامة التى يضفيها الرخام ولميزات استخدامه ، كان ما حدث من اعادة استخدام هذه الألواح وطرق الحصول عليها من البلاد المختلفة والعمائر المختلفة بطريقة أو بأخرى لتحقيق هذه الرغبة ٠

وكان أن انتشرت طريقة اعادة استخدام الرخام بعد أن يقلع من موضع ليعاد استخدامه فى موضع أخر

وقد حدث مثل ذلك فى العصر الفاطمى ففى شعبان سنة أربع وأربعين وأربعمائة يذكر المقريزى أنه « زيد فى الخزانة مجلس من دار الضرب وطريق المستحم وزخرف هذا المجلس وحسن وجعل فيه محراب ورخم بالرخام الذى قلع من المحراب الكبير حين نصب عبد الله بن محمد بن عبد ربه منطقة الفضة فى صدر المحراب الكبير » (٢٢) ٠

وعندما تحدث عن جامع عمرو ذكر المقريزى أيضا أنه « خرب بظاهر مصر والقاهرة عدة مساجد وأخذ عمدها ليدعم بها صحن الجامع وقلع من رخام الجامع الذى كان تحت الحصر كثير من الألواح الطوال ورص الجميع عند باب الجامع المعروف بباب الشرابيين ٠ فنقل ما هناك الى حيث شاء وكان فيما نقل من ألواح ما طوله أربعة أذرع فى عرض ذراع وسدس ٠٠٠ وذهب بجميع ذلك فلم يزل مستمر أيام الملك المعز عز الدين أيبك التركمانى أول ملك من المماليك وجدد بياض الجامع وأزال شعثه وجلى عمده وأصلح رخامه حتى صار جميعه مفروشا بالرخام وليس فى سائر أرضه بغير رخام حتى تحت الحصير (٢٣) ٠

---

(١٩) المقريزى : خطط جـ ٢ ص ١٨٢
(٢٠) وثيقة ٨٨١ أوقاف
(٢١) وثيقة برقوق ٨/٥١ محكمة ٠
(٢٢) المقريزى : خطط جـ ٢ ص ٢٥١
(٢٣) المقريزى : خطط جـ ٢ ص ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣

ويذكر المقريزى أن السلطان بيبرس عندما أراد بناء جامعه « كتب باحضار عمد الرخام من سائر البلاد » • (٢٣)

كذلك نقل الناصر محمد الى مدرسته بالنحاسين باب رخامى من أعجب ما عملته أيدى بنى أدم نقل من احدى كنائس مدينة عكا بعد فتحها على يد الأشراف خليل بالاضافة الى كميات أخرى من الاخشاب والرخام وقد رسم « بأن يعمل من ذلك الخشب مقصورة فى الجامع الظاهرى بالميدان من الحسينية والرخام يعمل بالمحراب فاستعمل كذلك » (٢٥) •

كذلك يذكر المقريزى عند حديثه عن جامع الماس أن هذا الجامع به « رخام كثير نقله من جزائر البحر وبلاد الشام والروم » (٢٦) •

ويذكر أنه عند بناء جامع المساردانى «حمل اليه من الاخشاب والرخام وغيره من جهة السلطنة وأخذ ما كان فى جامع راشدة من العمد فعملت فيه وجاء من أحسن الجوامع » (٢٧) •

كما نقل الامير صرغتمش الرخام الذى كان موجودا فى دار علم الدين بن زنبور المعروفة بالسبع قاعات عندما صادره ، وقد وضع هذا الرخام بمدرسته التى بدىء فى عمارتها فى شهر رمضان سنة ٧٥٦هـ / ١٣٥٥م وتم الفراغ منها فى جمادى الأولى من سنة ٧٥٧هـ / ١٣٥٦ م (٢٨)

كما يذكر المؤرخون أن السلطان برسباى عند بناء مدرسته أخذ رخام وزرتها من قصر بيسرى ببين القصرين (٢٩) •

وقد كان السلطان الغورى من أكثر سلاطين المماليك الذين قاموا بنقل الرخام من الابنية السابقة واستخدامها فى منشآته واصلاحاته المعمارية المختلفة • وقد اختلفت وسائل حصوله على الرخام بين الاغتصاب والشراء • فيذكر ابن أياس أنه فى سنة ٩١١ هـ اهتم السلطان باصلاح بناء الدهيشة وسد البحرة الى كانت بها وفرش أرضها بالرخام وصارت مدهشة للناظرين ولكن حصل منه الضرر الشسامل وذلك أنه رسم بفك رخام قاعات كاتب السر أبو بكر مزهر ونقله الى الدهيشة (٣٠) • ويذكر أيضا أنه فى ربيع الآخر سنة ٩١٠ هـ اهتم السلطان بعمارة قاعة البيسرية وقاعة العواميد وغير ذلك من الاماكن التى بالقلعة وزخرفها بالرخام الذى أمر شهاب الدين أحمد ناظر الجيش أن يفكه من قاعة والده التى سماها نصف الدنيا وكان فيها الرخام المثمن الذى لايوجد ، وكان ناظر الخاص يوسف قد أفنى عمره على بناء هذه القاعة • وقد فك رخام نصف الدنيا ونقله الى قاعة البيسرية وقاعة الأعمدة (٣١) •

---

(٢٤) المقريزى : خطط جـ ٢ ص ٣٠٠
(٢٤) المقريزى : خطط جـ٢ ص ٣٠٠ ، ٣٨٢
(٢٥) المقريزى : خطط جـ٢ ص ٣٠٧
(٢٧) المقريزى : خطط جـ ٢ ص ٣٠٨
(٢٨) دكتورة آمال العمرى: دراسة الزخارف على لوح من الرخام عثر عليه فى مدرسة صرغمتش • مجلة كلية الآثار العدد الاول ١٧ يناير سنة ١٩٧٦ ص ١٤٣ – ١٧٦
(٢٩) المقريزى : السلوك جـ ٤ ص ٤١٦ ، الصيرفى • النفوس جـ٣ ص ٢٣١
(٣٠) ابن اياس : بدائع الزهور جـ٤ ص٨٠
(٣١) ابن اياس : بدائع الزهور جـ٤ ص ٦٨

كذلك قام السلطان الغورى سنة ٩١٤ هـ بفك رخام قاعات الأتابكى أزبك التى أنشأها بالأزبكية ونقل ذلك الى الأماكن التى أنشأها بالميدان (٣٢) ٠

وقد ورد باحدى وثائق السلطان الغورى ما يشير الى شرائه للرخام الذى كان بقاعة الطبندى (٣٣) ٠

وجدت هذه الوثيقة ضمن الوثائق الجديدة بالأوقاف خاصة بأوقاف السلطان قانصوه الغورى وتحمل رقم ٥٢٦ وتتعلق بملكية السلطان الغورى للرخام الموجود بالقاعة الطبندية الواقعة داخل درب الطبندى بالقرب من سويقة الصاحب وقد تم شراء رخام هذه القاعة على مرحلتين ٠

المرحلة الأولى تم فيها شراء ثلاثة أرباع رخام القاعة من الناصرى محمد نجل المرحوم السيفى أزبك أتابك العساكر بمصر بتاريخ ٣٠ محرم سنة ٩٠٩ هـ وهذا هو مضمون الوثيقة التى بين أيدينا ٠

أما المرحلة الثانية فقد تم فيها شراء الربع الباقى من رخام القاعة من الصدر الأجل أبى الخير محمد ابن المرحوم محمد الجمالى بن عبد الله الشهير بالبريدار ٠ والذى سبق أن آلت اليه ملكية هذه الحصة باستبدالها من السيفى أزبك الأتابكى بتاريخ الخامس والعشرين من ذى القعدة سنة ٩٠٨هـ ٠ وقد سطر هذا المضمون بهامش الوثيقة ولم يذكر تاريخ هذا التسطير ٠

وتفصيل ذلك على الوجه التالى :

تتضمن الوثيقة أن السلطان الملك الاشرف أبو النصر قانصوه الغورى وكل الجناب العالى الزينى مخلس بن عبد الله البجاسى الأشرفى الساقى بالخدمة الشريفة فى أن يشترى له من الجناب السيفى شاد بك أبن عبد الله السيفى أزبك الأتابكى بصفته الوكيل الشرعى عن الجناب العالى الناصرى محمد نجل المرحوم السيفى أزبك أتابك العساكر المنصورة بالديار المصرية جميع الحصة التى مبلغها النصف والربع ثمانية عشر سهما من أصل أربعة وعشرين سهما شائعة فى جميع الرخام الموجود بالقاعة المعروفة بالطبندية التى بداخل درب الطبندى بالقرب من سويقة الصاحب وذلك بثمن مقداره أربعمائة وخمسون دينارا ذهبا قبضها وتسلمها السيفى شاد بك وكيل البائع من يد الزينى مخلص وكيل السلطان الغورى المشترى بحضور شاهدى البيع ٠

وبموجب ذلك تسلم وكيل السلطان الرخام المذكور ووضع يده عليه وتسلمه التسليم الفعلى

---

(٣٢) ابن اياس: بدائع الزهور جـ٤ ص ١٣٧ ــ ١٣٨؛ وأتابك العساكر أزبك الظاهرى باش العسكر المصرى خرج متوجها الى ابن عثمان ٠ ثم أكره السلطان بالذهاب الى مكة سنة ٨٩٧ هـ ٠ ثم نفى الى مكة المشرفة معزولا بعد أن قام عليه مماليك السلطان سنة ٩٠١ هـ ٠ ثم أعيد الى مصر أمير كبير سنة ٩٠٣ هـ ٠ وقد توفى فى شهر ذى القعدة سنة ٩٠٤ هـ
دفاكهة الخلان قسم ١ ص ٩٤ ، ١٥١ ، ١٦٧ ، ٢١٩
انظر : ابن اياس جـ ٣ ص ١٧٠

(٣٣) راجع الملحق : ص ١٣

وقد تم ذلك البيع على يد القاضي أبي البقاصالح بن أبي محمد طه الاطفيحي الشافعي خليفة الحكم العزيز بالديار المصرية • وقد شهد بوكالة شادبك عن الناصري محمد بن السيفي أزبك في اتمام البيع كل من الحاج ناصر الدين محمد بن الحاج زين الدين ابن الحاج مسلم نقيب لسادة الفقرا بخدمة سيدى محمد الشربيني ، نور الدين علي بن محمد بن محمد المعروف بالعزى •

كما شهد كل من المعلم عبد القادر بن أحمد المرخم عرف بالبساطي والمعلم يوسف بن ابراهيم ابن يوسف المرخم أيضا عرف بأبن أمين والمعلم محمد بن أحمد بن يحيى المرخم عرف باسكندر بمعرفة جميع الحصة المبيعة وجريانها في ملك الناصري محمد وقت صدور البيع •

أما بالنسبة للثمن المقدر للرخام فقد شهد هؤلاء المعلمين الثلاثة بما لهم من خبرة بالرخام بأن هذا الثمن لاحيف فيه ولا شطط ولا غبن ولا فرط وأن في بيعها بذلك الثمن حظا ومصلحة لمالكها الناصري محمد •

وبعد أن تأكد القاضي الاطفيحي من صحة وكالة الزيني مخلص عن السلطان الغوري في الشراء حكم بصحة البيع وذلك بتاريخ الثلاثين من شهر المحرم افتتاح سنة تسع وتسعمائة •

وقد وقع في نهاية الوثيقة كل من موسى بن عبد العظيم المالكي ، وعبد الكريم بن علي المجولي الشافعي •

وبمقتضى ذلك أصبحت الحصة التي قدرها ثلاثة أرباع رخام القاعة الطبندية ملكا للسلطان الاشرف قانصوه الغوري • وبذلك تنتهي المرحلة الأولى في عملية شراء جميع رخام هذه القاعة •

أما المرحلة الثانية وهي التي تم فيها شراء الربع الباقي من رخام القاعة والتي قلنا أنه ورد في هامش الوثيقة فنفصله على الوجه التالي :ـ

الزيني مخلص بن عبد الله البجاس الساقي بالخدمة الشريفة بصفته وكيلا عن السلطان قانصوه الغوري اشترى من الصدر الأجل أبي الخير محمد بن المرحوم تاج الدين محمد بن الجمالي عبد الله الشهير بالبريدار الحصة التي مبلغها الربع من رخام القاعة المذكورة حيث أن هذه الحصة تحت يده وفي ملكه بمقتضى كتاب استبدال مؤرخ بالخامس والعشرين من شهر ذي القعده سنة ٩٠٨ وذلك الشراء مقابل مبلغ ١٥٠ مائة وخمسون بارا ذهبا • وقد طلب البائع المذكور من المشترى أن يدفع هذا الثمن الى الجناب السيفي شادبك ليضمه الجهة وقف المرحوم السيفي أزبك •

حيث أن البائع المذكور في ذمته مال لجهة وقف السيفي أزبك عند قيامه باستبدال حصة الربع من رخام القاعة •

وقد تسلم الزيني مخلص وكيل السلطان الغوري هذه الحصة تسلما فعليا وبذلك كمل للسلطان ملك جميع الرخام بالقاعة الطبندية • ولم يبق لأحد غيره حصة أو نصيب • كما أقر السيفي شاد بك أنه قبض الثمن المذكور وأصبح تحت يده لجهة وقف مقدمة المرحوم السيفي أزبك وبذلك برئت ذمة البائع أبي الخير المذكور من المال الذي في ذمته لوقف المرحوم أزبك • وقد وقع تحت هذه السطور كل من : موسى بن عبد العظيم المالكي ، وعبد الكريم بن علي المجولي الشافعي • وبانتهاء سطور الوثيقة وسطور هامشها أصبح جميع رخام القاعة الطبندية ملكا للسلطان الغوري •

الا أننا نلاحظ عدم ذكر تاريخ كتابة هذ السطور بهامش الوثيقة · فبينما اشتمل مضمون الوثيقة على أن شراء الغورى لثلاثة أرباع رخام القاعة قد تم بتاريخ الثلاثين من المحرم سنة ٩٠٩هـ فاننا لا نرى تاريخا للسطور الموجودة بهامش الوثيقة وانما ورد بها فقط تاريخ الاستبدال الذى آلت بمقتضاه حصة الربع من رخام القاعة الى ملكية أبى الخير فى الخامس والعشرين من ذى العقدة سنة ٩٠٨هـ ·

ويفهم من سطور هامش الوثيقة أن قيمة هذا الاستبدال لم تدفع وانما ظلت فى ذمة أبى الخير لجهة وقف المرحوم السيفى أزبك · الى أن قام أبى الخير ببيع هذه الحصة الى السلطان الغورى وطلب من وكيل السلطان أن يدفع مبلغ الشراء لجهة وقف المرحوم السيفى أزبك ، وقد أقر السيفى شادبك معتوق السيفى أزبك أنه تسلم الثمن فعلا وضمه لجهة وقف معتقة المرحوم السيفى أزبك وبذلك برئت ذمة أبى الخير من مال البدل المذكور ·

وثمة ملاحظة أخرى جديرة بالذكر وهى أن الوثيقة لم تتعرض لوصف القاعة الطنبدية وانما ورد بها وصف للرخام الموجود بها فوصفته بأنه يشتمل على مدورات وأقطاب صوان سماعى وزرزورى وغرابى وعلى رخام أبيض صعيدى وبلدى ورخام أسود سويسى ·

وهذه الحوادث التاريخية والوثائق الباقية تؤكد ماانذهب اليه من أن ندرة الرخام فى مصر والرغبة فى انشاء عمائر تظهر بمظهر الفخامة والجمال باستخدام الرخام فيها ، كانت وراء اعادة استخدام الرخام والحصول عليه بأى طريقة ممكنة · كما أنها وراء اتخاذ أعمال الرخام فى العمائر المملوكية بصفة خاصة · والتى انتشرت فيها استخدام الرخام بوسائل وطرق مختلفة للاستفادة بما يحصل عليه من رخام ·

وقد تأثرت زخارف الرخام فى آثار تركيا العثمانية بزخارف الرخام المملوكى · (٣٤) ·

وأمام كثرة أعمال الرخام بمنشآت العصر المملوكى ورغبة فى المحافظة عليها نجد بعض الواقفين لهذه المنشآت يعينون مرخمين يتولون هذه الأعمال بالاصلاح والترميم اذا حدث لها حادث أو تعرضت لفساد · فقد عين جمال الدين الأستادار مثلا «رجلا نصوحا عارفا بصناعة الترخيم والتنعيم قادرا على الصناعة لعمارة مالعله يفسد ويقطع من الرخام واصلاح ما يحصل من الخلل فى الفسقية والخانقاه وأن يتفقد الأماكن الموقوفة كل قليل ويصلح من ذلك مايحتاج الى الاصلاح ويصرف له على ذلك فى كل شهر من شهور الأهلة من الفلوس المذكورة ستون درهما » (٣٥) ·

كذلك قرر السلطان الغورى نفسه مبلغ « أربع مائة درهم تصرف لرجلين مرخمين يقرران فى وظيفة الترخيم بهذا الوقف على أن يتفقدوا فى كل حين ما بالمدرسة والقبة من الرخام بالأرض والوزرة مما كان منها ناقصا أو قد سقط أو قارب السقوط أصلحاه وأعاداه الى محله أولا فأول باتقان واحكام ومعرفة بحيث يصير على صورته التى وضع عليها أولا » (٣٦) وهذا النص يؤكد مدى الحرص على أن تبقى أعمال الرخام كما عملت أصلا بواسطة هؤلاء المرخمين ·

---

(٣٤) راجع Micheal Meinecke :
Mamlukische Marmordekorationen in der osmanischen Turkei
Mitteilungen des deutschen Archaologischen instituts Abteilung Kairo. Band 27, 2, 1971 S.S 257 - 220.

(٣٥) وثيقة جمال الدين الاستادار ١٦/١٠٧ محكمة ·

(٣٦) وثائق الغورى ٨٨٣ سطر ١٦٠٨ دراسة عبد اللطيف ابراهيم على ·

وقد وجدت بعض التوقيعات للمرخمين على بعض العمائر مما يشير الى المرتبة التى وصل اليها هؤلاء الصناع لاشتهار صناعتهم ومن أمثال هؤلاء محمد بن أحمد ، أحمد زعلش الشامى اللذان نقش اسميهما على جانبى باب قصرقوصون المنشأ حوالى سنة ١٣٣٨ م وعبد القادر النقاش الذى قام بنقش رخام مدرستين من أفخم المدارس المملوكية هما مدرسة قجماس الاسحاقى المنشأة سنة ٨٨٥ – ٨٨٦هـ / ١٤٨٠ – ١٤٨١ م فى دائرة زخرفية بطاقية المحراب طردا وعكسا بما نصه « عمل عبد القادر النقاش » وسجله بشكل زخرفى فى خواصر العقود وكذلك فى خواصر عقود المزهرية وحجود النوافذ (٣٧) ٠

هذا وقد أورد المؤرخون أسماء لبعض المرخمين نذكر منهم المعلم محمد بن أحمد بن يحيى المرخم عرف باسكندر ، المعلم يوسف بن ابراهيم بن يوسف المرخم عرف بابن أمين ، والمعلم عبد القادر بن محمد بن أحمد المرخم عرف بالبساطى.

ملحق

وثيقة (٣٨) شراء السلطان الغورى لجميع رخام الطنبدى من كل من الناصرى محمد نجل المرحوم السيفى أزبك أتابك العساكر بمصر، الصدر الأجل أبى الخير محمد بن المرحوم محمد ابن الجمالى عبد الله الشهير بالبريدار :

بسم الله الرحمن الرحيم اللهم صلى على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم تسليما

١ – هذا كتاب تبايع شرعى تام معتبر محرر مرعى مضمونه أن مولانا المقام الشريف الامام الأعظم والملك ٠

٢ – المكرم السلطان المالك الملك الاشرف سلطان الاسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين مبيد الطغاة والمارقين ٠

٣ – قاصم الجبابرة والمكبرين قاطع الخوارج والمتمردين قاهر البغاة والمفسدين منصف المظلومين من الظالمين ٠

٤ – مظهر العدل فى العالمين ظل الله الوارف ورحمته السابغة للبادىء والعاكف وناصر دينه الذى قطعت ٠

٥ – الآلاء بتفضيله فلا مخالف اسكندر الزمان حامى كلمة الايمان مفرق عبدة الأوثان مهلك أهل البغى ٠

---

(٣٧) حسن عبد الوهاب : توقيعات الصناع ص ٥٥٢

(٣٨) ستنشر هذه الوثيقة نشرا وثائقيا مع مجموعة أخرى من الوثائق الجديدة المتعلقة بالعمائر المدنية السكنية منها والتجارية فى العصرين المملوكى والعثمانى والتى عثر عليها بوزارة الأوقاف ، هذا وتحتوى هذه الوثيقة على ٤٨ سطرا وتحمل رقم ٥٢٦ أوقاف جديد ، ومقاسها ١٨١ سم × ٢٨٫٥ سم عرض ٠

٦ ـ والعدوان مهلك أصحاب التخوت والأسرة وانتيجان مالك رقاب الأمم ملوك العرب والعجم صاحب

٧ ـ السيف والقلم والراية والبند والعلم حامى القبلتين حاوى المنقبتين ملك البرين والبحرين خادم الحرمين

٨ ـ الشريفين هو أبو النصر قانصوه الغورى خلد الله تعالى ملكه وسلطانه ونصر جيوشه

٩ ـ نصرا وملكه بساط البسيطة وأولى المجد اليه اشترى له بأمره الشريف وتوكيله الشرعى حسب اشهاده على نفسه الشريفة بذلك

١٠ ـ شهوده الجناب العالى الأميرى الكريمى الزينى مخلص ابن عبد الله البجاسى الأشرفى فى السساقى بالخدمة الشريفة أعز الله تعالى جنابه٠

١١ ـ من الجناب العالى الكريمى السيفى شاد بك ابن عبد الله السيفى أزبك الاتابكى أعزه الله تعالى التوكيل الشرعى عن الجناب العالى الأميرى٠

١٢ ـ الكريمى الناصرى سيدى محمد نجل المقر الاشرف المرحوم السيفى أزبك أتابك العساكر المنصورة بالديار المصرية والده كان تغمده الله برحمته وأعز

١٣ ـ جناب نجله المشار اليه التوكيل الشرعى المطلق المفوض بشهادة من يذكر اسمه فيه فباعه لموكله مولانا المقام الشريف المنوه فيه

١٤ ـ باسمه الشريف أعلاه نصره الله تعالى ماهو جار فى ملك موكله الناصرى محمد المشار اليه أعلاه حالة صدور هذا التبايع وله ولاية

١٥ ـ بيعه وقبض ثمنه بالطريق الشرعى وذلك جميع الحصة التى مبلغها النصف والربع ثمانية عشر سهما من أصل أربعة

١٦ ـ وعشرين سهما شائعا ذلك فى جميع الرخام الموجود يومئذ بالقاعة الكبرى الكائنة بالقاهرة المحروسة المعروفة

١٧ ـ بالطنبدية التى بداخل درب يعرف بدرب الطنبدى بالقرب من سويقة الصاحب المشتمل ذلك على مدورات وأقطاب ٠

١٨ ـ صوان سماقى وزرزورى وغرابى وعلى رخام أبيض صعيدى وبلدى ورخام أسود سويسى وغير ذلك المعلوم ذلك ٠

١٩ ـ عندهما العلم الشرعى النافى للجهالة شراء صحيحا شرعيا بثمن جملته من الذهب الاشرفى والظاهرى معاملة تاريخية بالديار المصرية ٠

حرصت الوثائق المملوكية والعثمانية على ذكر الالقاب ، وقد قام الاستاذ الدكتور حسن الباشا بدراسة هذا الموضع فى كتابية : الالقاب ، الوظائف ٠
وسنعتمد عليهما فى نشر الوثائق نشرا وثائقيا مع ارشارة الى ما قد يكون هناك من ألقاب غير معروفة ٠

٢٠ ـ أربعمائة بارا وخمسون بارا حال ذلك جميعه مقبوض بيد الجناب السيفى شاد بك البائع المشار اليه أعلاه القبض الشرعى بحضرة شهوده ٠

٢١ ـ من يد المشترى المشار اليه معترفا أنه من مال موكله مولانا المقام الشريف المنوه باسمه الشريف أعلاه نصره الله تعالى نصرا عزيزا وفتح له فتحا ٠

٢٢ ـ مبينا وأذن البائع المذكور فيه للمشترى المشار اليه أعلاه فى تسلم ذلك لموكله المنوه باسمه الشريف أعلاه وخلى بينه وبين ذلك

٢٣ ـ التخلية الشرعية فاعترف بتسلم ذلك ووضع يده عليه لموكله المنوه باسمه الشريف فيه نصره الله تعالى نصرا عزيزا وفتح له فتحا قريبا

٢٤ ـ بمحمد وآله وتصادق المتعاقدان المشار اليهما فيه على ذلك كله التصادق الشرعى وثبت اشهادهما على أنفسهما

٢٥ ـ بذلك بيد سيدنا العبد الفقير الى الله تعالى الشيخ الامام العالم العلامة علم الدين شرف العلما أوحد الفضلا مفتى

٢٦ ـ المسلمين ولى أمير المؤمنين أبى البقا صالح ابن سيدنا العبد الفقير الى الله تعالى الشيخ الامام العلامة زين الدين

٢٧ ـ شرف العلما أوحد الفضلا مفتى المسلمين أبى محمد طه الأطفيحى الشافعى خليفة الحكم العزيز بالديار المصرية أيد الله تعالى أحكامه

٢٨ ـ وأحسن اليه ثبوتا شرعيا بشهادة شهوده وثبت أيضا لديه أحسن الله تعالى اليه بشهادة الفقير الى الله تعالى الحاج ناصر الدين

٢٩ ـ محمد بن الحاج زين الدين ابن الحاج مسلم نقيب السادة الفقرا بخدمة سيدى محمد الشربينى أعاد الله ومن علينا من بركاته ونور الدين على

٣٠ ـ ابن محمد بن محمد المعروف بالعزى توكيل الجناب السيفى شاد بك البائع المشار اليه أعلاه من الجناب العالى الناصرى محمد المشار اليه أعلاه التوكيل الشرعى

٣١ ـ المسوغ لفعل ماينسب له بفعله عنه أعلاه وثبت أيضا لديه بشهادة المعلم عبد القادر ابن محمد بن أحمد المرخم عرف بالبساطى

٣٢ ـ والمعلم يوسف ابن ابراهيم ابن يوسف المرخم أيضا عرف بابن أمين والمعلم محمد ابن أحمد ابن يحى المرخم عرف باسكندر معرفة جميع ما من الحصة ٠

٣٣ ـ المبيعة أعلاه وجريان الحصة المذكورة فى ملك الجناب الناصرى محمد المشار اليه أعلاه وأن الثمن المعين لها أعلاه وهو أربعمائة بار ٠

٣٤ ـ وخمسون بارا قيمتها يومئذ لا حيف فيه ولا شطط ولا غبن ولا فرط وأن فى بيعها بذلك حظا ومصلحة لمالكها المشار اليه فيه

٣٥ ـ ثبوتا صحيحا شرعيا فى كل من ذلك واتصل به صدق الاذن الشريف فى الشرا على النص المعين أعلاه

٣٦ ـ الاتصال الشرعى وحكم أيد الله تعالى أحكامه وأحسن اليه بموجب ذلك حكما صحيحا شرعيا تاما معتبرا

٣٧ ـ مرضيا مسئولا فيه مستوفيا شرائطه الشرعية مع العلم بالخلاف فى ذلك ويشهد على نفسه الكريمة وبه شهد بتاريخ اليوم المبارك

٣٨ ـ الثلاثين من شهر الله المحرم الحرام افتتاح شهور سنة تسع وتسعماية وحسبنا الله ونعم الوكيل •

شهدت على مولانا المقام الشريف

الامام الأعظم السلطان المالك

الملك الأشرف المنوه باسمه الشريف

أعلاه نصره الله تعالى نصرا عزيزا وفتح له

فتحا مبينا بما نسب اليه أعلاه وعلى سيدنا الشيخ

علم الدين الحاكم الشافعى المشار اليه أعلاه أيد الله

تعالى أحكامه وأحسن اليه والمتعاقدين المشار اليهما

أعلاه أعز الله جنابهما بما نسب اليهم أعلاه الشيخ

موسى بن عبد العظيم المالكى

شهدت على مولانا المقام الشريف

الامام الأعظم السلطان المالك

الملك الأشرف المنوه باسمه الشريف أعلاه

نصره الله تعالى نصرا عزيزا وفتح له فتحا

مبينا بما نسب اليه أعلاه وعلى

سيدنا الشيخ علم الدين الحاكم الشافعى

المشار اليه أعلاه أيد الله تعالى

أحكامه وأحسن اليه والمتعاقدين المشار

اليهما أعلاه أعز الله جنابهما بما

نسب اليهم أعلاه وكتب

عبد الكريم بن على العجولى
الشافعى

هامش الوثيقة :

الحمد لله رب العالمين

١ ـ ثم اشترى المشترى المسمى قرينه

٢ ـ لموكله مولانا المقام الشريف الامـام

٣ ـ الأعظم السلطان المالك الملك

٤ ـ الأشرف المنوه باسمه الشريف قرينه

٥ ـ نصره الله تعالى نصرا عزيزا وفتح له فتحا

٦ ـ مبينا من الصدر الأجل أبى الخـير محمد

٧ ـ ابن المرحوم تاج الدين محمد بـن الجمالى

٨ ـ عبد الله الشهير بالبريدار حفظه الله تعالى

٩ ـ ماهو بيد البائع المذكور فيه وتصرفه الشرعى ملكا

١٠ ـ له بدلالة مكتوب الاستبدال الشرعى المحضر

١١ ـ لشهوده المؤرخ بالخامس والعشرين من شهر

١٢ ـ ذى القعده الحـرام سنة ثمـان و تسعماية وذلك

١٣ ـ جميع الحصة التى مبلغها الربع

١٤ ـ من رخام القاعة المذكورة قرينه وما يتعلق بها

١٥ ـ المذكور ذلك قرينه المعلوم ذلك عندهما شرعا

١٦ ـ شرا شرعيا بمبلغ جملته من الذهب

١٧ ـ الأشرفى والظاهرى معاملة تاريخه بالديار المصرية

١٨ ـ مايه بار وأحد وخمسون بارا على حكم الحلول

١٩ ـ أذن البائع المذكور فيه للمشترى المشار أعلاه

٢٠ ـ فى دفع الثمن المذكور فيه للجناب العالى الأميرى

٢١ ـ الكبيرى السيفى شاد بك ابن عبد الله السيفى

٢٢ ـ أزبك الأتابكى من طبقة الرفرف أعز الله جنابه

٢٣ ـ ليحفظ ذلك لجهة وقف معتقه المقر الأشرف

٢٤ ـ السيفى أزبك المشار اليه فيه عنهما فى حصة أبى

٢٥ ـ الخير المذكور لجهة الوقف المذكور من مال بدل

٢٦ ـ الحصة المذكورة فيه من الرخام المذكور فيه أدناه

٢٧ ـ شرعا وخلى بين الحصة المذكورة وبين المشترى

٢٨ ـ المشار اليه فيه التخلية الشرعية ليتسلمها لموكله المشار اليه

٢٩ ـ فيه وأذن له فى ذلك الاذن الشرعى فاعترف

٣٠ ـ بتسلم ذلك لموكله المنوه باسمه الشريف فيه وأنه

٣١ ـ كمل له بذلك ملك جميع الرخام المذكور فيه

٣٢ ـ ولم يبق لأحد معه بذلك حصة ولا نصيب بوجه من

٣٣ ـ الوجوه ولا بسبب من الأسباب ، اعترف

٣٤ ـ الجناب السيفى شاد بك المشار اليه فى أنه قبض واستقر

٣٥ ـ تحت يده لجهة وقف معتقه المشار اليه من الذهب الأشرفى

٣٦ ـ مايه بار وخمسون بارا وأن ذلك هو القدر الذى

٣٧ ـ استبدلت به الحصة المذكورة فيه من الرخام المذكور فيه

٣٨ ـ وأن عليه حفظ ذلك وصونه والخروج من عهدته

٣٩ ـ على الوجه الشرعى وتعهده بذلك برئت ذمة الزينى

٤٠ ـ أبى الخير المذكور فيه من نظير ذلك من مال البدل المذكور فيه

٤١ ـ البراءة الشرعية وحسبنا الله ونعم الوكيل ٠

شهد عليهم بذلك
موسى بن عبد العظيم المالكى

شهد عليهم بذلك
عبد الكريم بن على العجولى الشافعى

قائمة المراجع

١ ـ **ابن فضل الله العمرى :**

ـ مسالك الأبصار فى مسالك الأمصار
مخطوط بدار الكتب

٢ ـ **نور الدين على الجوهرى الصيرفى :**

ـ نزهة النفوس والأبدان فى تواريخ الزمان ٠
مخطوط طبع منه ثلاثة أجزاء
تحقيق الدكتور حسن حبشى

٣ ـ **تقى الدين المقريزى :**

ـ المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار
جزءان طبعة بولاق سنة ١٢٧٠هـ

ـ السلوك فى معرفة دول الملوك
أربعة أجزاء
الجزء الأول والثانى نشر الدكتور محمد مصطفى زيادة ، القاهرة سنة ٣٤ / ١٩٤١م
ونشر الجزء الثالث والرابع الدكتور سعيد عبد الفتاح عاشور ، القاهرة سنة ١٩٧٠ / ١٩٧٣ م

٤ ـ **محمد بن أحمد بن اياس :**

ـ بدائع الزهور فى وقائع الدهور
طبعة القاهرة الجزء الأول والثانى والثالث سنة ١٣١٢هـ
طبعة استانبول الجزء الرابع والخامس سنة ١٩٣٢ م ، القاهرة سنة ١٩٦٠ م

٥ ـ **شمس الدين محمد بن طولون :**

ـ مفاكه الخلان فى حوادث الزمان

قسمان : القسم الأول سنة ١٩٦٢ م

القسم الثانى سنة ١٩٦٤ م

تحقيق : محمد مصطفى

٦ ـ **حسن عبد الوهاب :**

ـ تاريخ المساجد الأثرية

القاهرة سنة ١٩٤٦

ـ توقيعات الصناع على الآثار

مقالة منشورة بمجلة المعهد العلمى المصرى

٧ ـ **الدكتور عبد اللطيف ابراهيم على :**

ـ وثائق الغورى

رسالة دكتوراه بمكتبة جامعة القاهرة ٠

٨ ـ **الدكتورة آمال العمرى :**

ـ دراسة لزخارف على لوح من الرخام عثر عليه بمدرسة صرغتمش

مجلة كلية الآثار جامعة القاهرة ـ العدد الأول ـ ١٧ يناير سنة ١٩٧٦ م

٩ ـ **ابراهيم السقا :**

ـ المنهل العذب لكل وارد فى بيان فضل عمارة المساجد

١٠ ـ **توفيق عبد الجواد :**

ـ تاريخ العمارة والفنون

ثلاثة أجزاء

١١ ـ دللي :

ـ المميزات البنائية

ترجمة محمود أحمد باشا

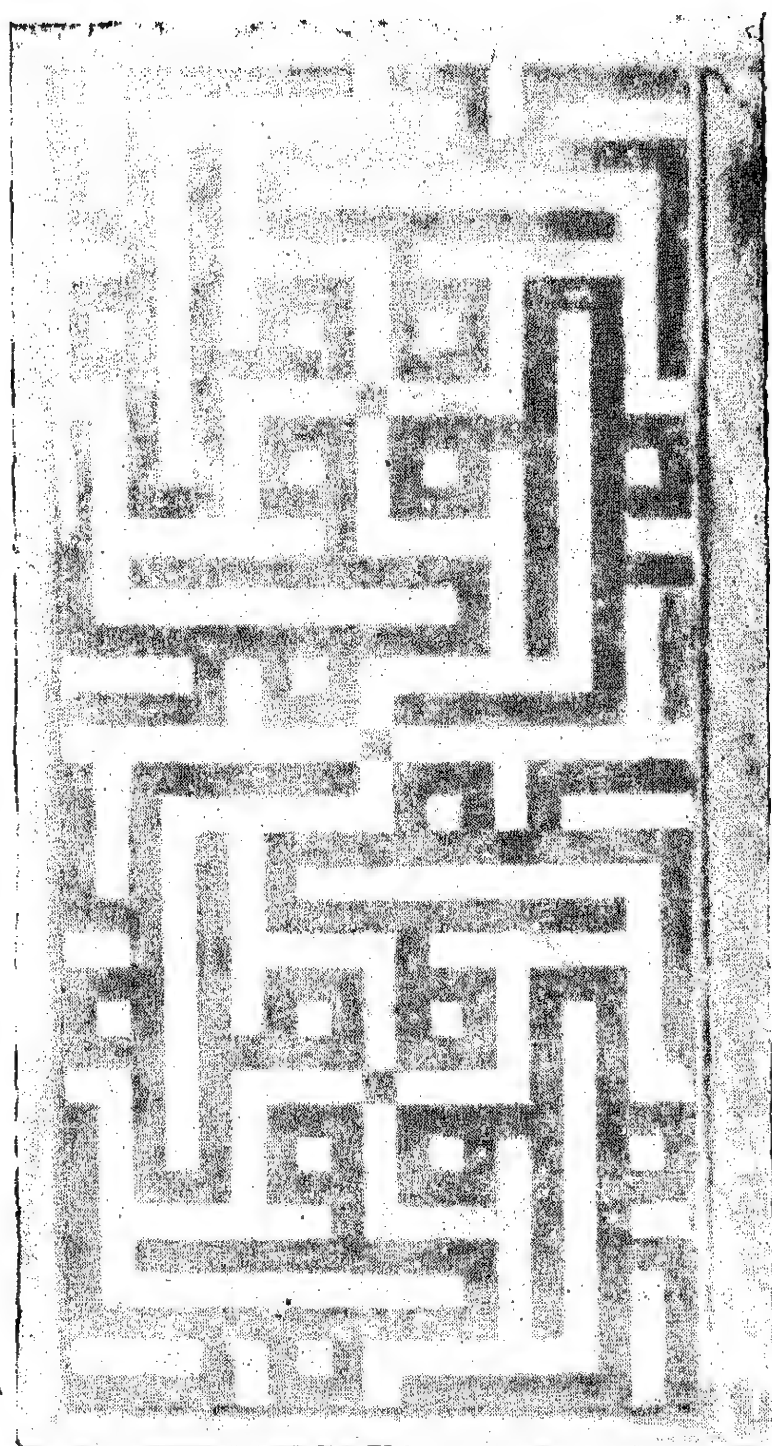
١٢ ـ وثيقة جمال الدين الاستادار ١٦/١٠٧ محكمة .

١٣ ـ وثيقة برقوق ٨/٥١ محكمة .

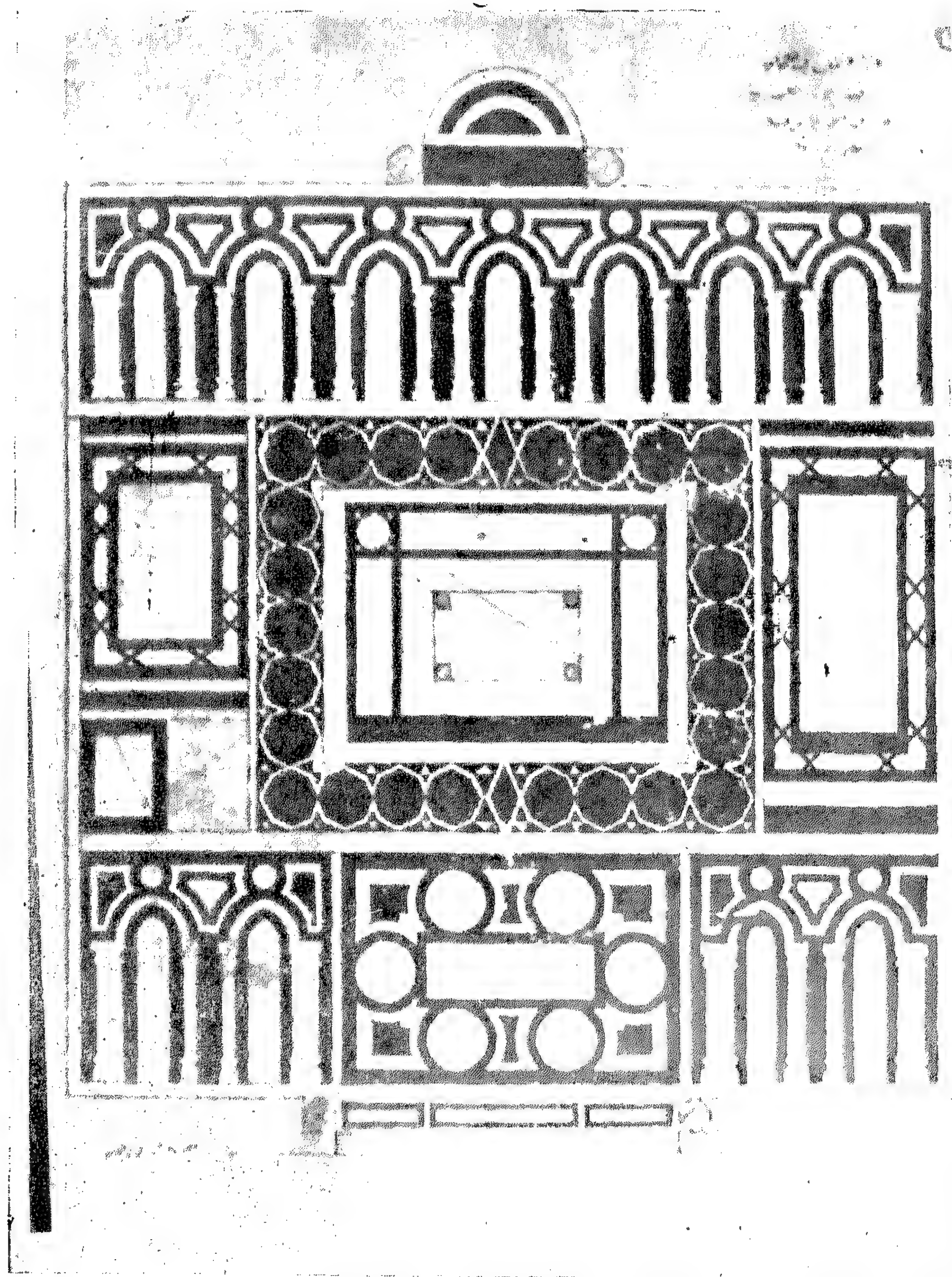
١٤ ـ وثيقة رقم ٥٢٦ أوقاف جديد .

١٥ ـ — Lane pool : Art of the Saracans in Egypt. London 1886.

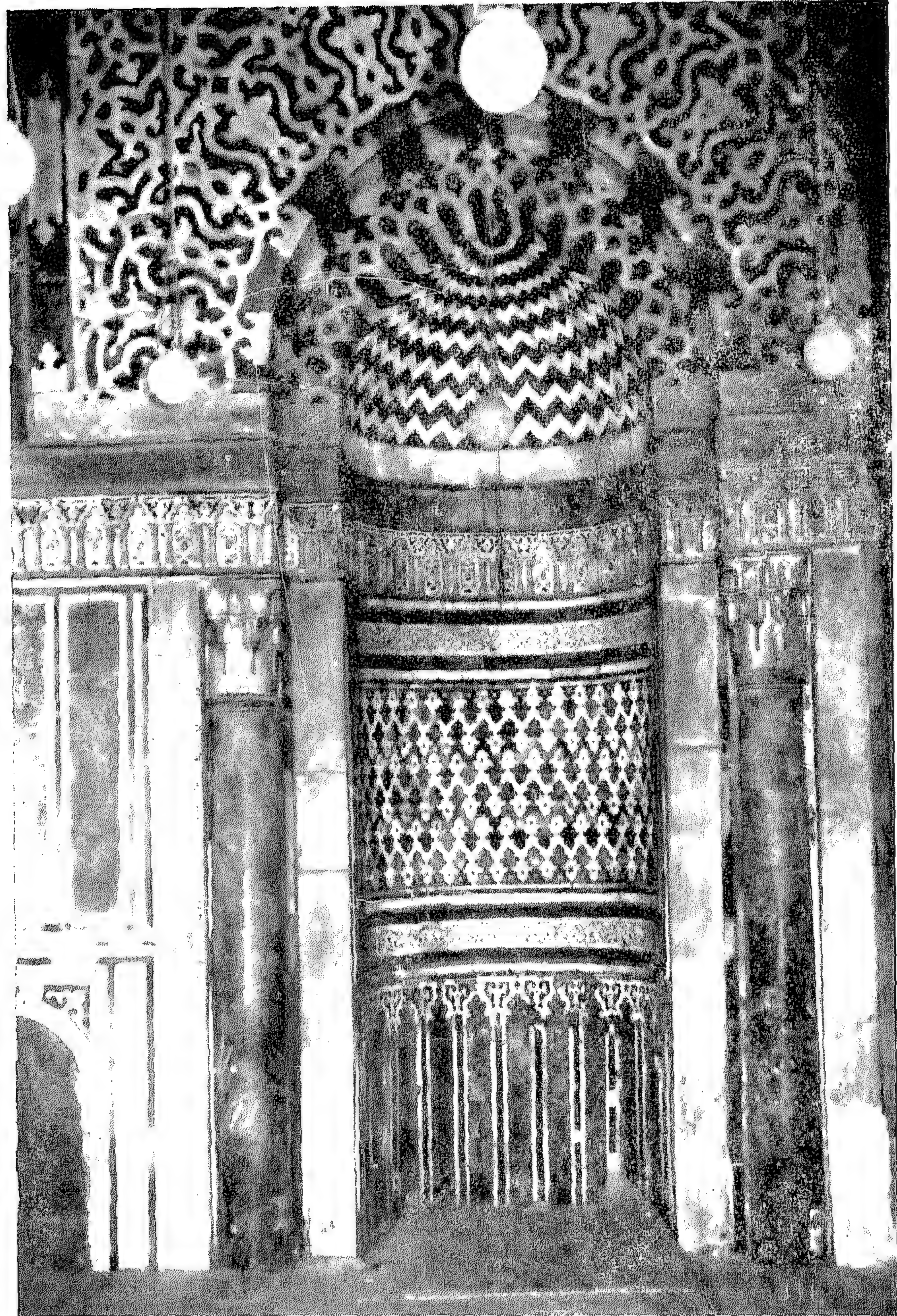
١٦ ـ — Micheal Meinecke : Mamlukische Marmordekorationen in der osmanischen Turkei. Mitteilungen des deutschen Archaologischen instituts Abteilung Kairo. Band 27, 2,1971.



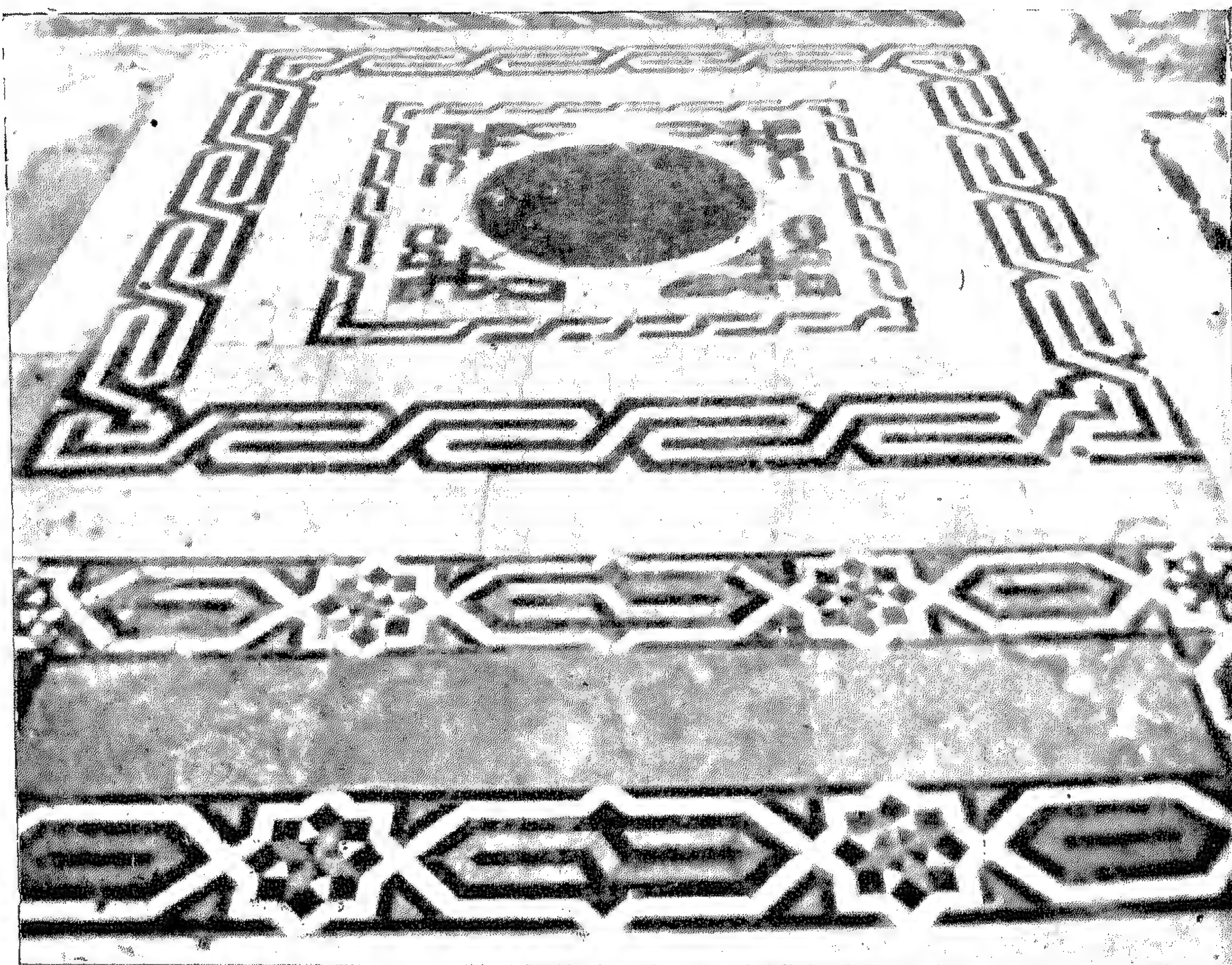
شكل (١)



شكل (٢)



شكل (٣)



شكل (٤)

بسم الله الرحمن الرحيم

الأخشاب المزخرفة بالجلد بمصر فى القرن التاسع الميلادى

بقلم
امتثال محمود مرعى
الأمينة بمتحف الفن الاسلامى

لعبت صناعة التحف الخشبية دورا بارزا فى تاريخ الفنون الاسلامية ، ولقد كان بمصر عند الفتح العربى صناعات عريقة فى هذا الميدان خلفت لنا قطعا ذات زخارف متأثرة الى حد بعيد بالزخارف الهلينستية التى كانت سائدة طوال العصر الأموى .

ولكن حدث تطور زخرفى واضح فى تاريخ الفن الاسلامى نشأ بظهور زخارف مدينة سامرا وذلك فى منتصف القرن الثالث الهجرى ، وقد أثر هذا التطور الزخرفى على جميع فروع الفن الاسلامى وبصفة خاصة على الجص والخشب ، هذا التطور هو ظهور رسوم نباتية محورة عن الطبيعة بعدت كل البعد عن أصولها وأصبح لا يفصل بين العناصر الا جذور تنساب فى القطعة الخشبية من أولها الى آخرها . هذا من الناحية الزخرفية ، أما من الناحية التطبيقية فنلاحظ أن الطريقة تغيرت الى حد كبير وأصبحت ذات طابع معين قوامه حفر الزخرفة بأسلوب شطف نهايات العنصر ، ووضع حز بينها وبين العنصر المجاور مما جعل القطعة الخشبية تبدو وكأنها استمرارا لعناصر متكررة فى الحشوة ، واختفى الحفر العميق والتجسيم والتنويع فى الزخرفة . كذلك كان يصاحب هذا النوع من الزخرفة شريط من الكتابة العربية اقتصر على جمل دعائية مثل «بركة من الله لعبد الله» مثال التحفة (لوحة ١) (رقم سجل ٣٤٩٨ ، مقاس ٨٣ × ٢٣ سم) . وهى محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة (قاعة رقم ٣) وهى من مصر القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) وزخارفها عبارة عن شريط رفيع من الكتابة نصها : «بركة ويمن وسعادة لصاحبه» وأسفله شريط أكثر اتساعا يمثل زخرفة نباتية محورة عن الطبيعة بالحفر المائل . ولم يكتف الفنان باستخدام الحفر فقط فى زخرفته للأخشاب بل أضاف اليه أسلوبا آخر وهو التلوين . مثال التحفة الخشبية التى تمثل منظر حمامتين متقابلتين بالقاعة رقم ٣ (لوحة ٢) . والى جانب هذا الأسلوب المائل فى الحفر وجد أسلوب زخرفى آخر وهو التطعيم بالعاج والأبنوس والصدف والعظم ، ومنها التحفة (لوحة ٣) ، (رقم سجل ١٣١١٧ بالقاعة رقم ٦ بمتحف الفن الاسلامى) .

ولعل أغرب أساليب زخرفة الأخشاب ، هذا النوع الذى استخدم فى زخرفته أشرطة من الجلد على هيئة التواءات وانحناءات تكون الوحدات الزخرفية المتكررة من حلزونات وأحجبة .

ويضم المتحف الاسلامى مجموعة من التحف الخشبية ذات الزخارف الجلدية اخترت منها ثلاثة أمثلة لهذا الاسلوب .

أولا : التحفة الخشبية (لوحة ٤) (رقم السجل ٩٥٠٠، مقاس ٢ر٧٤ × ٥ر٣٠ سم سمك ٢ر١ سم) وهى جزء من لوح خشبى ذو اطار خارجى قوام زخارفه وحدة نباتية محورة ومتكررة تتشابه مع طراز سامرا الثالث وتحصر هذه الوحدات أشكال بيضاوية، ويحتوى هذا الاطار بداخله على مساحة مستطيلة مقسمة بدورها الى ثلاث تقسيمات طولية يحيط بها من الخارج ثلاثة أشرطة ، الخارجى والداخلى ضيقان والأوسط متسع به وحدات بيضاوية الشكل تحصر داخلها زخارف نباتية محورة ومتكررة وان كانت تبدو صغيرة الى حد ما مما يجعلها قريبة الشبه بزخارف الخشب فى بداية العصر الفاطمى ، اذ استمرت الأساليب الطولونية حتى أوائل هذا العصر ، ويتضح هذا فى زخارف الباب الذى صنع حين قام الخليفة الحاكم بأمر الله بعمارة الجامع الأزهر وتجديده سنة ٤٠٠هـ/١٠١٠م ويحمل هذا الباب رقم (٥٥١) بالمتحف (لوحة ٦) • كذلك زخارف مئذنتى جامع الحاكم بأمر الله (٩٩٦هـ – ١١١٢م) •

ثانيا : التحفة الخشبية الثانية وهى جزء من لوح خشبى (لوحة ٦) (رقم السجل ٩٩٢٨، مقاس ٧٣ × ٥ر١٨ سم سمك ٥ر١ سم) •

زخارفها الجلدية تتمثل فى أشرطة متعددة تأخذ فى النهاية شكلا مستطيلا يملأ فراغ القطعة كلها • الشريط الأول يتكون من زخرفة نباتية تأخذ هيئة فروع ملتوية ومتكررة تلتف حول أضلاع المستطيل يعلوه شريط آخر بداخله شبه كتابة عربية متكررة غير مقروءة ، ثم شريط آخر أكثر اتساعا يتضمن وحدة زخرفية نباتية داخل أشكال بيضاوية ، وهكذا تباعا، شريط يحتوى على زخارف نباتية ، يتبعه زخرفة تشبه كتابة عربية ، وراعى الفنان هنا أن يتخلص من الفراغ باعادة تكرار الأشرطة المذكورة بحيث يملأ مسطح القطعة كلها بالزخرفة فلا يترك فراغ لا تكسوه زخرفة ويتضح نفس هذا الأسلوب الزخرفى المتبع فى هذه القطعة بجلاء من الزخارف النباتية التى اتخذت شكلا تجريديا ظليا نجده محفورا فى الألواح الخشبية التى تكسو بواطن أعتاب جامع ابن طولون منها القطعة (لوحة ٧) حيث نجدها تتشابه مع قطعة أخرى (لوحة ٨) عثر عليها فى سامرا •

ثالثا : التحفة الخشبية الثالثة (لوحة ٩) • (مقاس ٨٥ × ١٧ سم – سمك ٣ر١ سم) •

وزخارفها متآكلة ، ولا يوجد بها الا بقايا تبدو على هيئة كتابة عربية • وفى الحقيقة فانها تمثل فروع نباتية محورة • واذا كان الفنان قد استخدم طريقة الحفر فى الجص والخشب لتنفيذ زخارف الطراز الثالث لسامرا الا أنه هنا فى هذه القطعة قام بتنفيذ زخرفته بالجلد مستخدما نفس الأسلوب البارز وهذا ما سنوضحه فى طريقة الصناعة التى استطعت التعرف عليها من خلال قراءة بعض الموضوعات المتعلقة بدراسة تجليد الكتب ووجدت أن زخرفة الأخشاب بالجلد ترجع الى الوقت الذى استخدم فيه المسلمون خشب السدر لجمع أوراق المطوط بين دفتيه • وأصبح هذا الخشب يزخرف بتطعيمه بالعاج والصدف والعظم، كما كسيت هذه الألواح بالجلد وبقيت هذه الطريقة مستخدمة طوال العصر الاسلامى وتمكن الفنان من عمل زخارفه بالجلد على الخشب باتباع الخطوات الآتية :

أولا : بدأ الفنان بتجهيز الجلد المراد زخرفته وذلك بدلك الجلد بآلة تسمى المحط بغرض فرد الجلد وتليينه وتسوية سمكه •

ثانيا : رسم الرسوم المطلوبة على الجلد •

ثالثا : التفريغ أو القطع لتنفيذ الزخـرفة بقطعها بالشكل المطلوب بعد أن يحدد الرسم على الجلد ثم تفرغ بآلة حادة كالسكين .

رابعا : غمس هذا الجلد بعد تفريغ الزخارف في الغراء ثم يثبت على الخشب ويترك حتى يتم جفافه وتأتى الخطوة الأخيرة بتجهيز رقعة من الجلد الرقيق أو بمعنى أصح جلد يمتاز بنوع من الليونة يغرى وتغطى به الزخارف المفرغة ويضغط عليها بآلة الهراسة (ش - ١) . فيظهر الرسم على الجلد من الخارج بارزا .

ويتضح هذا تمام الوضوح فى (لوحة ٩) حيث تظهر التغطية الجلدية الرقيقة التى استعملها الفنان كتجليد للزخرفة المفرغة . وتستلزم أن تكون هذه الطبقة الأخيرة ذات ليونة لأنها بالضرورة تكون مختلفة عن نوع الجلد الذى اسـتخدم فى قطع الزخارف لأن هذا النوع الأخير لابد وأن يكون على شيء من الصلابة حتى يؤدى المطلوب لبروز الزخارف واضحة تحت التغطية الجلدية .

والحق أن طريقة تنفيذ هذا النوع من الزخارف كانت موجودة منذ القدم لزخرفة الجلد وذلك بلصق قيطان أو دوبار سمك ٣مم منقوع فى الغراء على الدفوف الخشبية المستخدمة فى تجليد الكتب وبعد جفافها وصلابتها ، كانت الكسوة الجلدية تغرى وتثبت فوقها ويضغط عليها بالهراسة فتصبح علامات الحبل بارزة بالشكل المحدد على الخشب وقد ظهرت هذه الطريقة فى الأغلفة القيروانية فى القرن الحادى عشر الميلادى

وقـد عرض بمعرض تاريخ التجليد الذى أقيم ببلتيمور ، أحد الأغلفة الذى ينسب الى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) ، به تلك الزخرفة البارزة بشـكل ورقة نخيلية محـددة بالقيطان الملصق على دفة خشبية تحت الجلد، وقد اهتم الدكتور اتنجهوزن بهذا الغلاف لأنه يثبت أن هذه الطريقة التى انتقلت الى أوروبا فى مخطوط «سانت جويشرب» الذى عمل فى انجلترا ، ويؤرخه العلماء ، بالقرن السابع الميلادى ، عرفت فى حوض البحر المتوسط وأنها ذات أصـل قبطى ، ويشير اتنجهوزن الى اكتشافه لمخطوط سريانى يرجع الى القرن الثامن أو التاسع الميلادى ، مجلد ومنفذ به نفس طريقة الزخرفة .

وتشير بعض الدراسات الحـديثة الى تأكيد استخدام هذه الطريقة فى زخرفة غلاف مصحف يؤرخ من القرن الثانى أو الثالث الهجرى (الثامن أو التاسع الميلادى) حيث نفذت الزخرفة التى تشبه أوراق شجر بدائية بلصق خيط دوبار بالشكل المطلوب على الدف الخشبى تحت الغلاف الجلدى وأعيد الضغط على الجلد حولها فظهر الرسم على الجلد من الخارج .

وهكذا نرى أن الفنان قد مر بمرحلتين لاخراج هذه الزخرفة .

الأولى : تضمنت الناحيـة الفنية من حيث استخدامه لأسلوب فنى معين وثيق الصلة بزخارف طراز سامرا الثالث .

الثانية : وهى الاخراج الفنى باسـتخدامه طريقة صـناعية معينة لتنفيـذ الأسـلوب الفنى الزخرفى .

أخيرا تأتى مرحلة التطبيق • ترى فى أى الأغراض استخدمت هذه الألواح الخشبية ذات الزخارف الجلدية ؟ فى الواقع يصعب تحديد الغرض الذى استخدمت فيه هذه الأخشاب ، ولكن يمكن ترجيح استخدامها فى عمل أجناب صناديق المصاحف وواجهات الدواليب أو فى الصناديق الصغيرة التى استخدمتها النساء فى حفظ الأشياء الثمينة والمجوهرات والحلى ، ويقال ان الخاصة من الناس استخدموا هذا النوع من الأخشاب فى تغطية جدران بيوتهم أو فى عمل سواتر •

مصادر البحث

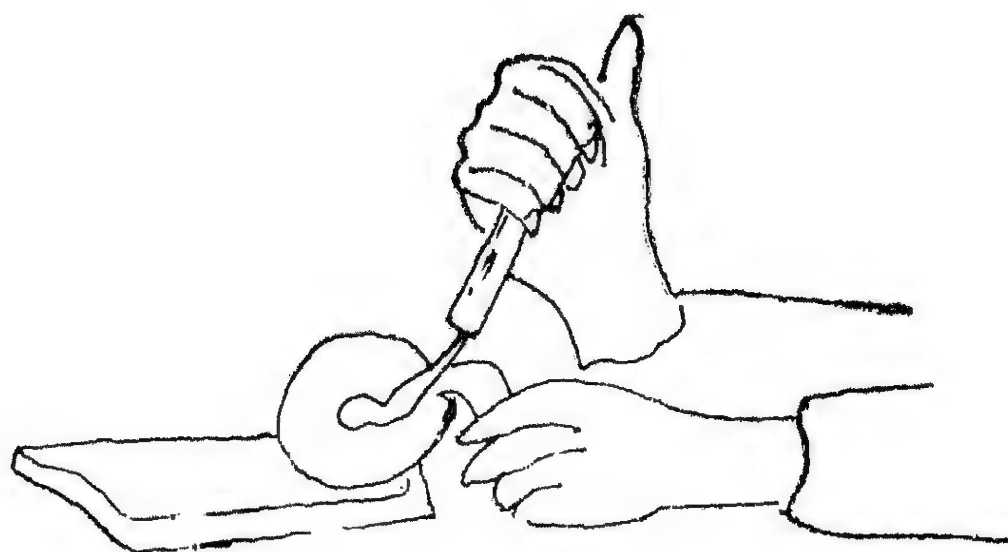
(١) زكى محمد حسن : فنون الاسلام • القاهرة ، لجنة التأليف والنشر ، ١٩٤٨ ص ٤٦٧

(٢) The Arts of Islam, Heyward Gallery. April - July 1976. London, 1976. p. 277.

(٣) فريد شافعى • العمارة العربية فى مصر الاسلامية • المجلد الأول ، القاهرة • الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ ص ٤٧٨

(٤) سهام المهدى : تجليد الكتب فى مصر فى العصر المملوكى • رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٧٤ ، ص ٥٤

(٥) Ettinghausen, Richard : Near Eastern book-Covers and their influence on Europian bindings.
(Ars Orientalis, Vol. 3. pp. 114-131,).



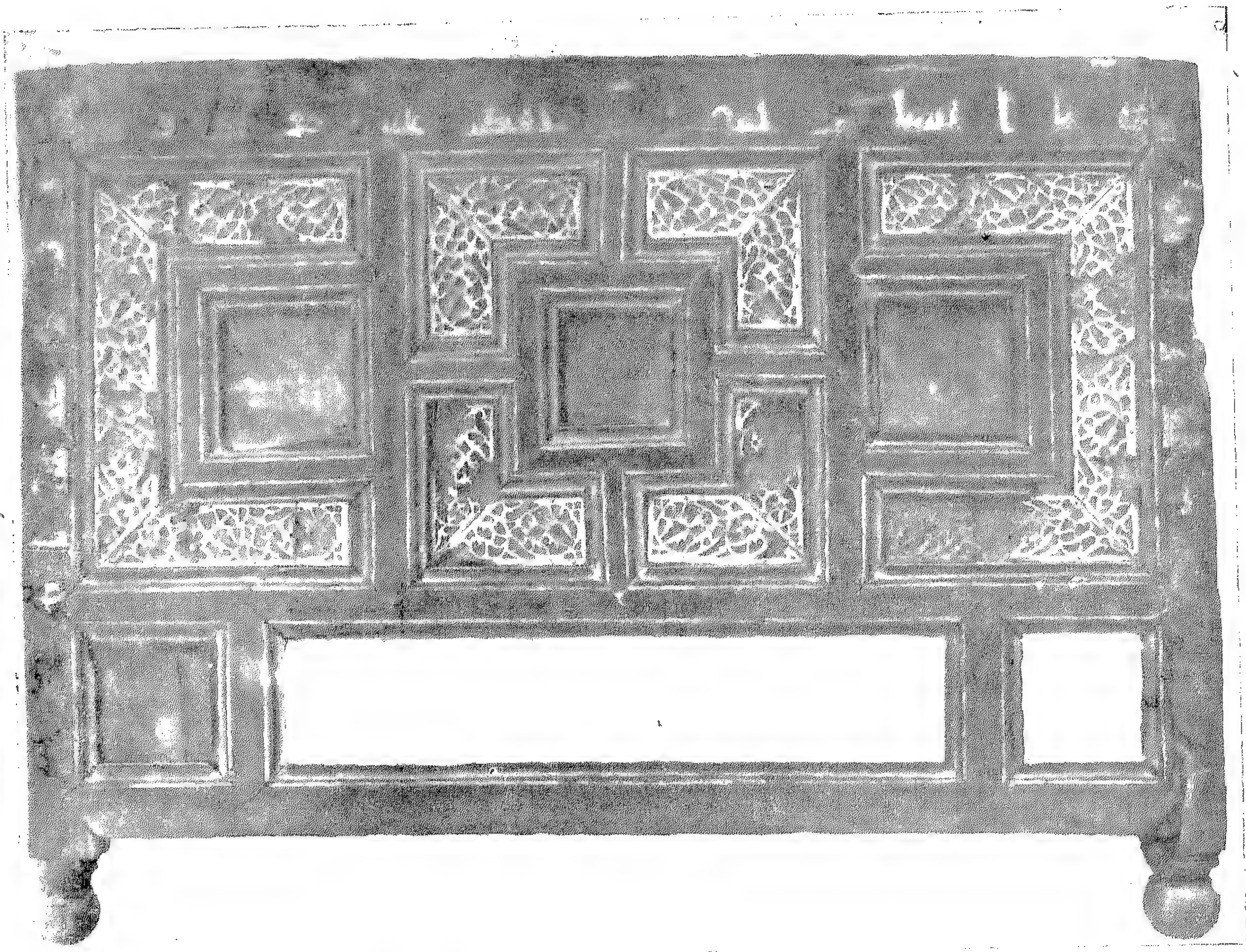
شكل (١)



لوحة (١)



لوحة (٢)



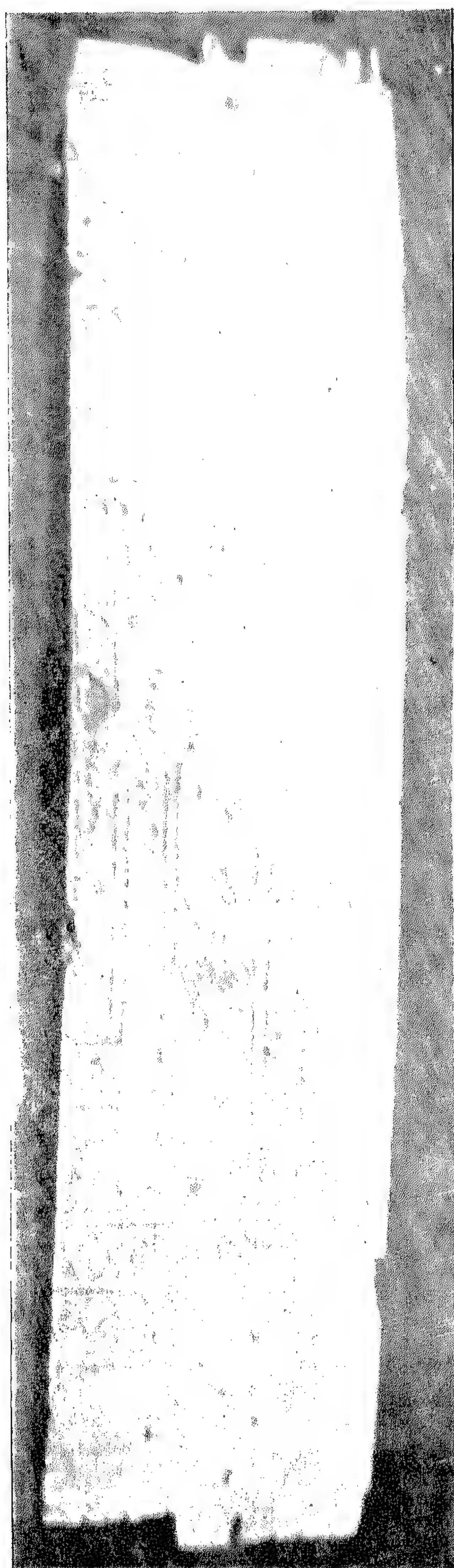
لوحة (٣)



زخرفة تفصيلية من الوحة (٤)



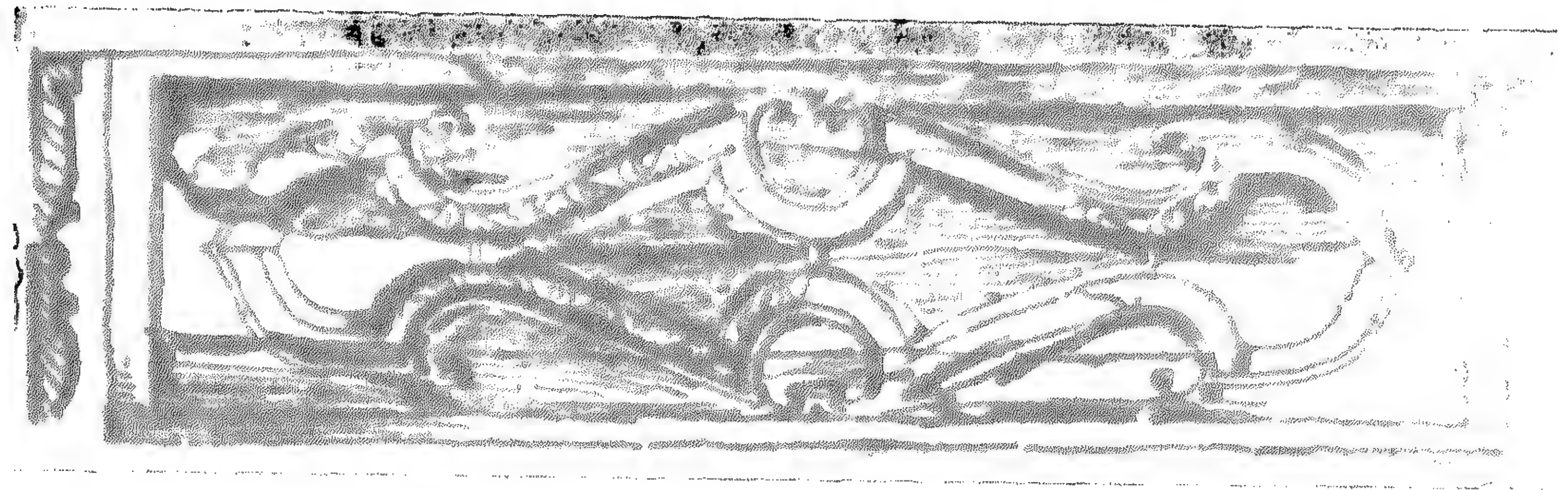
لوحة (٥)



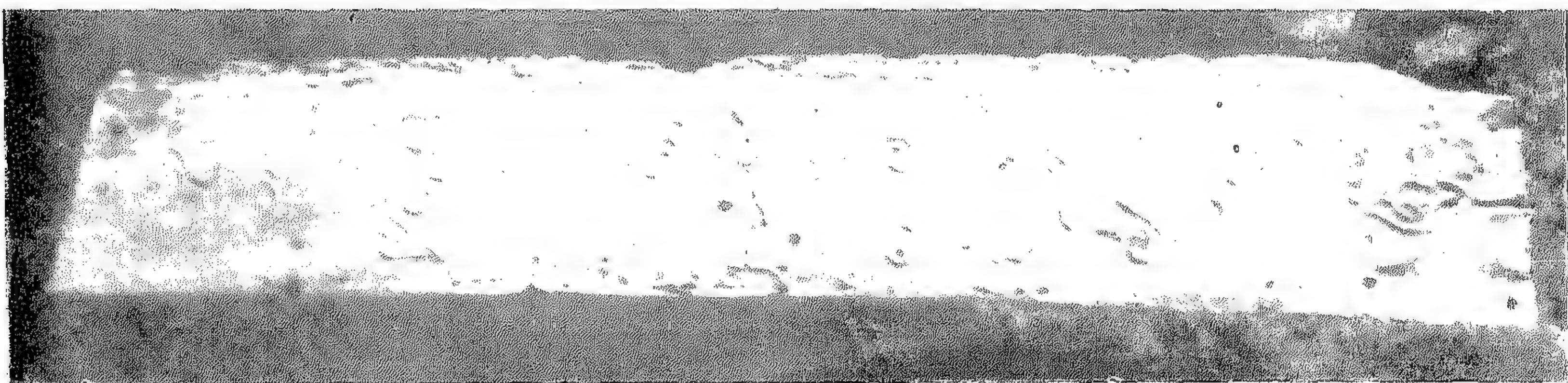
لوحة (٦)



لوحة (٧) عن فريد شافعى



لوحة (٨) عن فريد شافعى



لوحة (٩)



زخرفة تفصيلية من حشوات باب الجامع الأزهر (١٠١٠ م)



plate 2

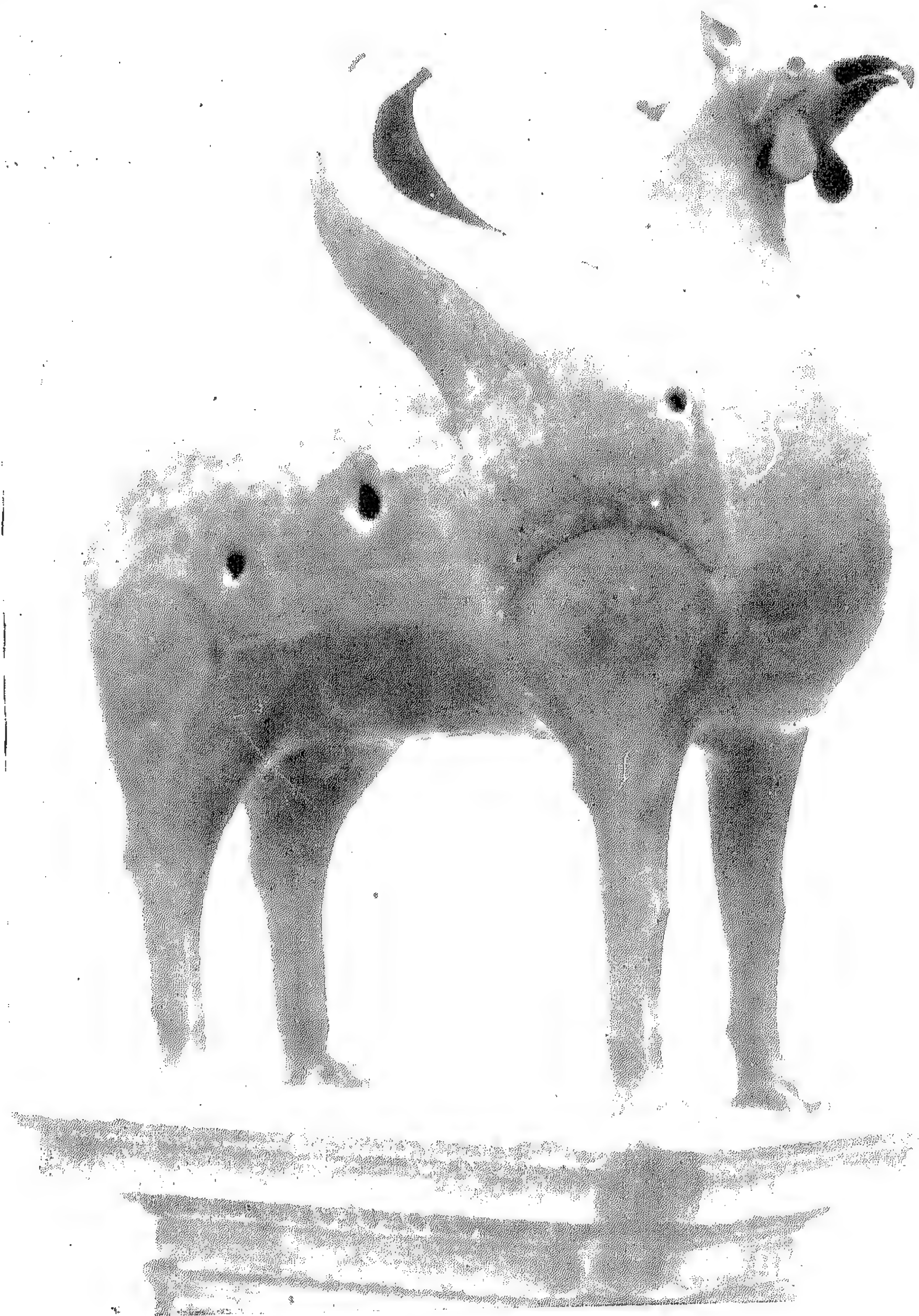


Plate 1

FOOTNOTES

1. Marcel, J.J., "Sur un monument arabe conservé à Pise",*Journal Asiatique,* 3rd series, vol. VII, (Jan. 1839), pp. 85-86; Lanci, M., *Trattoclo delle simboliche rappresentanze Arabiche e della varia generazione de' Musulmani caratteri sopra differenti materie operati,* (Paris, 1845), p. 57; Migeon, G., *Manuel d' art musulman,* Vol. I, (Paris, 1927), p. 374; Monneret de Villard. U., „Le chapiteau arabe de la cathedral de Pise", *Comptes Rendus de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres,* (Jan.-March, 1946), pp. 21-23; Rice, D.T., *Islamic Art,* (London, 1965), p. 95; Grube, E., *The World of Islam,* (New York, 1966), p. 68; Scerrato, U., *Metalli islamici,* (Milan, 1966), pp. 78-83; Kühnel, E., *Islamic Art and Architecture,* (New York, 1966), Fig. 25; *Melikian-Chirvani,* A.S., "Le Griffon Iranien de Pise" *Kunst des Orients,* Vol. V, (1969), pp. 85-86; Melikian Chirvani, A.S., "Greif", *Propyläen Kunstgeschichte* , Band 4, (1973), p. 263. For additional bibliography on this object see Melikian-Chirvani, A.S., "Le Griffon Iranien de Pise", *Kunst des Orients,* Vol. V, (1969).

2. Marangonis, B., "Vetus Chronicon Pisanum", codice Bib. Arsenale, Paris, *Archivio Storico Italiano.* Ed.F. Bonaini, (Florence, 1845), Vol. VI, part 2, p.5.

3. The author is indebted to Rev. John J. Lynch of the Archdiocese of New York for the translation of the Latin inscription given here.

4. Sheppard, C., "The East Portal of the Baptistery and the West Portal of the Cathedral of Pisa -A Question of Dates", *Gazette des Beaux-Arts,* 6th ser., vol. 52, (July-Dec., 1958), p. 8.

5. Rohault de Fleury, G., *Les monuments de Pise au moyen âge,* (Paris, 1866), p. 43; Smith, Christine H., *The Baptistery of Pisa,* unpublished Ph.D. dissertation, Institute of Fine Arts , New York University, (1975),pp. 24, 26, and 56.

6. Marangonis, B., *op. cit.,* p. 6. This author is again indebted to Rev. Lynch for the translation given here.

7. Sheppard, C., *op. cit.* p. 19, informs us that Pisan chronology, at the time in question, was one year in advance of our present calendar.

8. Heywood, W., *A History of Pisa, eleventh and twelfth centuries,* (Cambridge, 1921), p. 35.

9. de Mas-Latrie, L., *Traités de paix et de commerce et documents divers concernant les relations des Chrétiens avec les Arabes de l'Afrique Septentrionale au moyen age,* (Paris, 1866), p. 29.

10. Idris, H.R., *La Berbérie Orientale sous les Zirides X- XII siécles,* Vol. I, (Paris, 1962), pp. 288-289; de Mas-Latrie, L., *op. cit.,* p. 29; Amari, M., *Storia dei Musulmani di Sicilia,* (1937-39), vol. 3, p. 172.

11. Smith, Christine, H., *op. cit.,* pp. 24, 26, 56. In fact, we read on p. 59 of this work that, "Pisa's monuments commemorate Pisa's triumph over her enemies". She further states on p. 23 that the Piazza del Duomo stands as a monument to the power and wealth of the city of Pisa and that there was a parallel between the fortunes of the city and the growth of the Piazza.

12. Monneret de Villard, U., *op. cit.,* p. 23; Smith Christine H., *op. cit.,* p. 57; Pirenne, H.,*Histoire économique de l'occident médieval,* (1951), p. 183.

13. Marcel, J.J., *op. cit.,* p. 86. The East gable of the Duomo now bears a reproduction of the griffin. Melekian Chirvani, A.S., "Greif", *Propyläen Kunstgeschichte,* Band 4, (1973), p. 263, says that the griffin was set as a crowning in the fourteenth century. However, as he gives no reference for this in his article and attempts to secure such a re ference have failed and as the present author has never seen any information to this effect, she agrees with Marcel, J.J., *op. cit.,* p. 86, that the griffin was placed at the summit of the East gable after the cathedral was finished, a theory which makes more sense historically and art historically.

14. Pirenne, H., *op. cit.,* p. 183 sees the cathedral in the following light: "It seems that one wished to attest by its splendor the revenge of Christianity on the Saracens."A "Saracenic" trophy so nobly displayed would further attest to a successful revenge and would also be a testament to how closely this and other religious buildings in Pisa were linked to the city's secular triumphs.

The second piece of primary evidence is the following information, found in Marangonis' entry for the year 1088 :

The Pisans and Genoese made a naval expedition to Africa and took two mutinous cities, al-Mahdiyya and Zawila, on the day of St. Sisto.

In which war, Hugo vicecount, son of Hugo vicecount, was killed.

From which cities, almost all of the Saracens being killed, great booty of gold, silver, cloth hangings and LARGE CAST BRONZE OBJECTS was taken, from which booty the treasures of the Pisan church were amplified by means of diverse wonderful ornaments and the church of St. Sisto in the old quarter was built.

This entry refers to the August 6, 1087[7] invasion of Mahdiyya, on the Tunisian coast, by a large Italian fleet which was organized and led by the Pisans and which comprised Pisan as well as Genoese and Amalfi troops.[8] Estimated at least thirty thousand men in three hundred ships, the Christian invaders became masters of Mahdiyya and its suburb Zawila without serious opposition. Only the citadel, where the ruler Tamim took refuge, escaped their burning and pillaging.[9]

Tamim finally had to beg for peace and was forced to accept harsh conditions. He had to pay the Christians 100, 000 dinars, allow them to keep their booty, free the Christian prisoners, stop all acts of piracy against the Christians and award important commercial privileges to the Pisans and Genoese. The Christians then loaded their ships with gold, silver, textiles, large cast bronze objects, Christian prisoners and Muslim slaves and set sail. [10] Once back in Italy, the Pisans used this booty to further adorn their cathedral.

The large cast bronze objects mentioned by Marangonis as having been brought back from Mahdiyya could very well have included our griffin.

Several facts when viewed together lend strong support to this theory :

1) The inscription on the Duomo facade makes it very clear that the cathedral was a victory monument which was intended to celebrate and commemorate a military victory over the hated "Saracens" [11]

2) We know from the chronicle entry for 1088 that the booty (including large cast bronze objects) gotten from Mahdiyya and Zawila was used to further adorn the Duomo with new magnificence.

3) Other spoils such as a capital and columns were used in the Duomo and the Baptistery. Several of eight such columns in the latter building are damaged or have pieces added to the top. It is difficult to believe that such would have been tolerated unless as, trophies of Pisan power, their presence was desirable regardless of their condition.[12]

4) And finally, although it is now in the Camposanto on the Piazza of Pisa, until 1828 our griffin was on top of the East gable of the Duomo . [13] (plate II)

What better victory symbol than this magnificent "Sarcenic" bronze 'animal and what better place to display it as such? [14]

The hypothesis that the griffin was part of the booty brought back from Mahdiyya in 1087 fits with the eleventh century date most often given for this object and lends further credence to the theory that the object was manufactured under Fatimid aegis since the Zirid emirs of Ifriqiya, ruling from Mahdiyya at this time, governed this province in the name of the Fätimids once the latter left for Cairo. However, because the relationship between the Fàtimids and their emirs remained close for the most part and there were many exchanges of gifts, since trade was constant between their two countries and since strong art historical parallels between Egyptian and Ifriqiyan art exist in other media, we must await the discovery of more comparative material in the medium of metal before we can conclusively determine whether our griffin was made in Fätimid Egypt or in its Tunisian province.

NEW EVIDENCE FOR THE HISTORY AND PROVENANCE OF THE SO—CALLED PISA GRIFFIN

By

Marilyn Jenkins, Ph.D.

As early as 1839, scholars began turning their pens to the subject of the history and provenance of the so-called pisa griffin.[1] (plate I) Although no evidence has ever been cited as proof, it has most often been assumed that this large bronze three-dimensional animal was brought to Italy by Crusaders. Another theory, equally without substantiation, is that it was found when a wing was added to the Duomo of Pisa. A third unproven theory is that it was part of the booty taken during the sack of Palermo in 1063,of Almeria in 1089 or of the Balearic Islands in 1113-14. As to the provenance of the griffin, it has been variously called Egyptian, Spanish or Iranian and it is most often seen as having been produced in the eleventh century.

Against this backdrop of one hundred and forty years of inconclusive research on this important object, the present author would like to introduce several pieces of primary evidence which seem to support a new theory of the history of the Pisa griffin and also appear to strengthen the hypothesis that it was made under Fatimid aegis.

The first piece of primary evidence is a Latin inscription, on the facade of the Duomo of Pisa, which reads :[2]

Ten hundred and sixty-three years had gone by since Christ was born of the Virgin.

It was then that the citizens of Pisa, boasting their famed courage, began this church in the year in which a naval expedition was made to the Sicilian shores.

All of them, the elders, the middle aged and the younger as well -setting out together equipped with a great fleet - made their way.

After the first drawing of lots they settled on Palermo, entered and broke the chain in order to attack the harbor and captured six ships large and laden with wealth.

Selling one after previously burning the rest with fire, this is the undeniable price for which these walls were raised.

Next, departing from here, they likewise gained control of the land where the course of the river touches the sea in the west.

Soon, with cavalry and an accompanying troop, they girded themselves with weapons and left the fleet.

The enemy opposite attacked with unprecedented fury but the previous onslaught, altering the outcome, turned the former victors into fugitives, of whom, these citizens striking a savage wound, lay many thousands low in death at the gate and turning around, quickly placed tents on the beach and with torches and swords pillaged everything in the periphery.

Thus, as conquerers, they left the conquered at their own capital and returned to Pisa in great triumph unharmed.[3]

As this inscription was copied by the Italian chronicler Marangonis before ca. 1175, the stone which bears it-placed by the main portal of the cathedral-must have been in position by that time. The inscription is consequently to be taken as a more or less contemporary account of the events surrounding the founding of this building in 1063.[4] We are therefore to understand from this inscription that the rich booty which the Pisans took at Palermo was sufficient to begin the construction of their cathedral. [5]



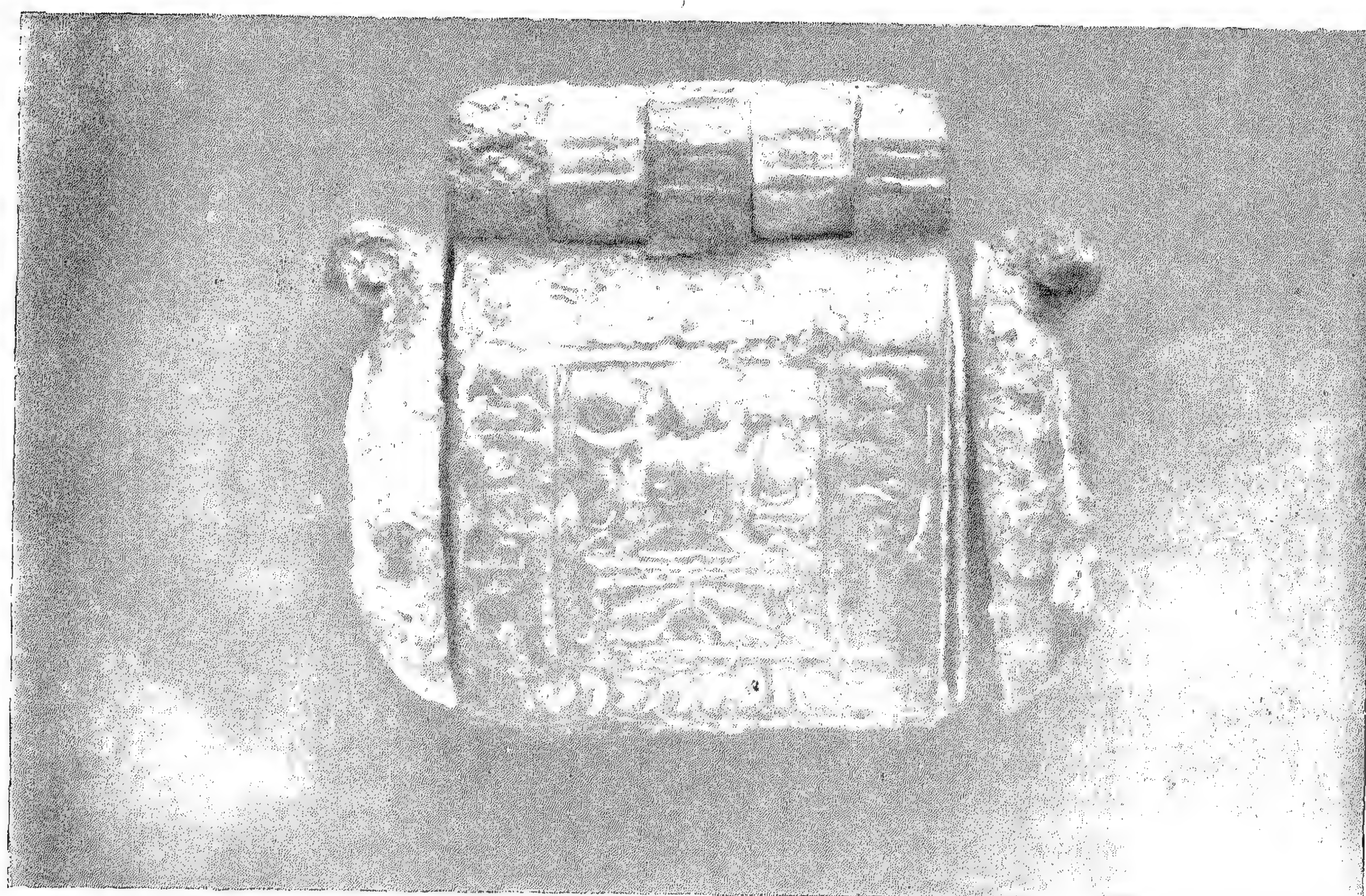


Fig 21, A-B Two Sides of Amulet Case (Before cleaning) Metropolitan Museum of Art, 1978

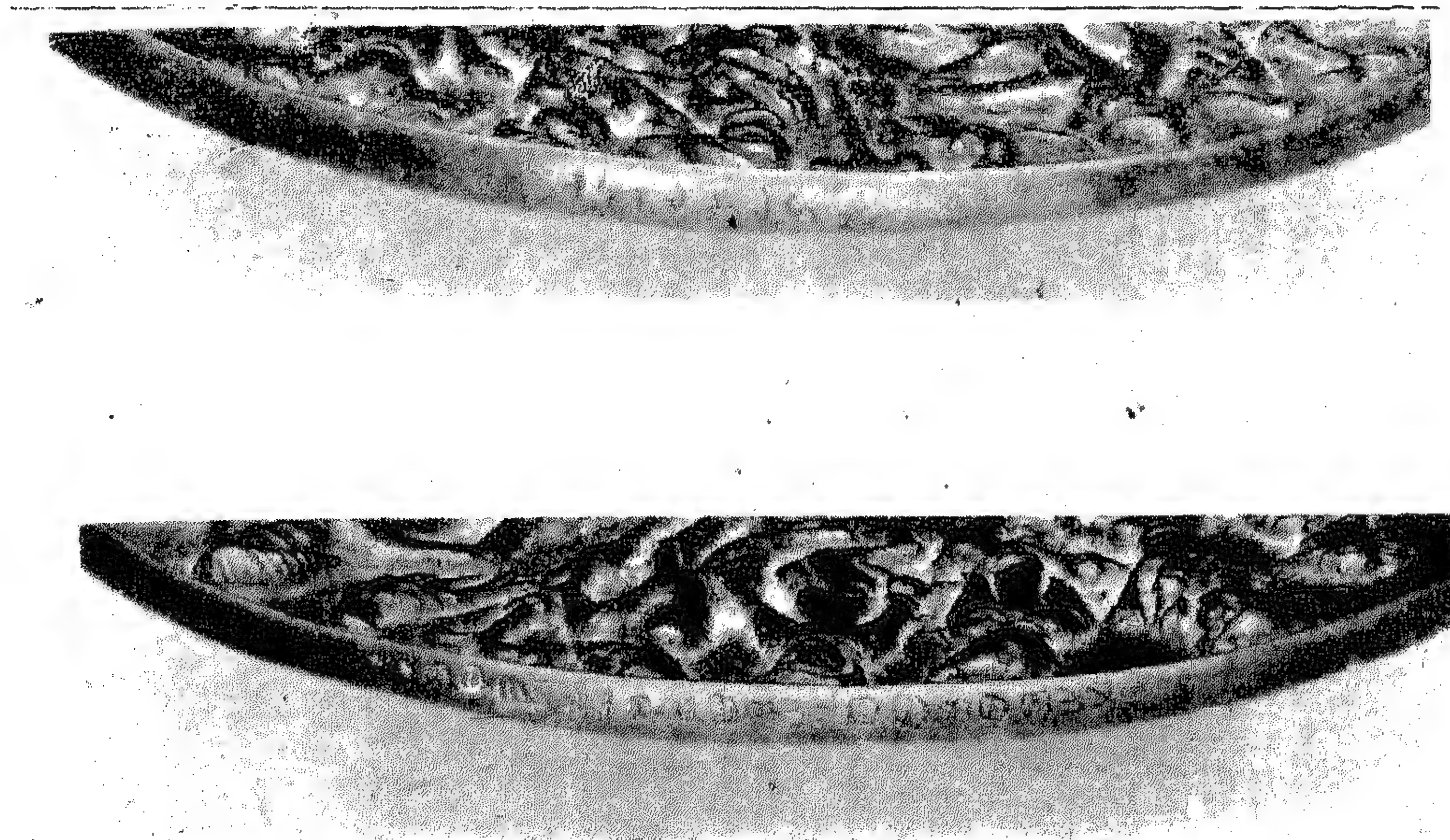


Fig. 19, A-B Magic Inscriptions on Rim of Mirror.as Above.



Fig. 20 Miniatures from Qazwīnī, '*Aja'ib al makhlūqāt*, Wāsit, 678 H./1280. Munich, Bayerische Statsbibliothek, C. Araba464, folio 62 v.



Fig. 18.—Decorated Back, Mirror, as Above.

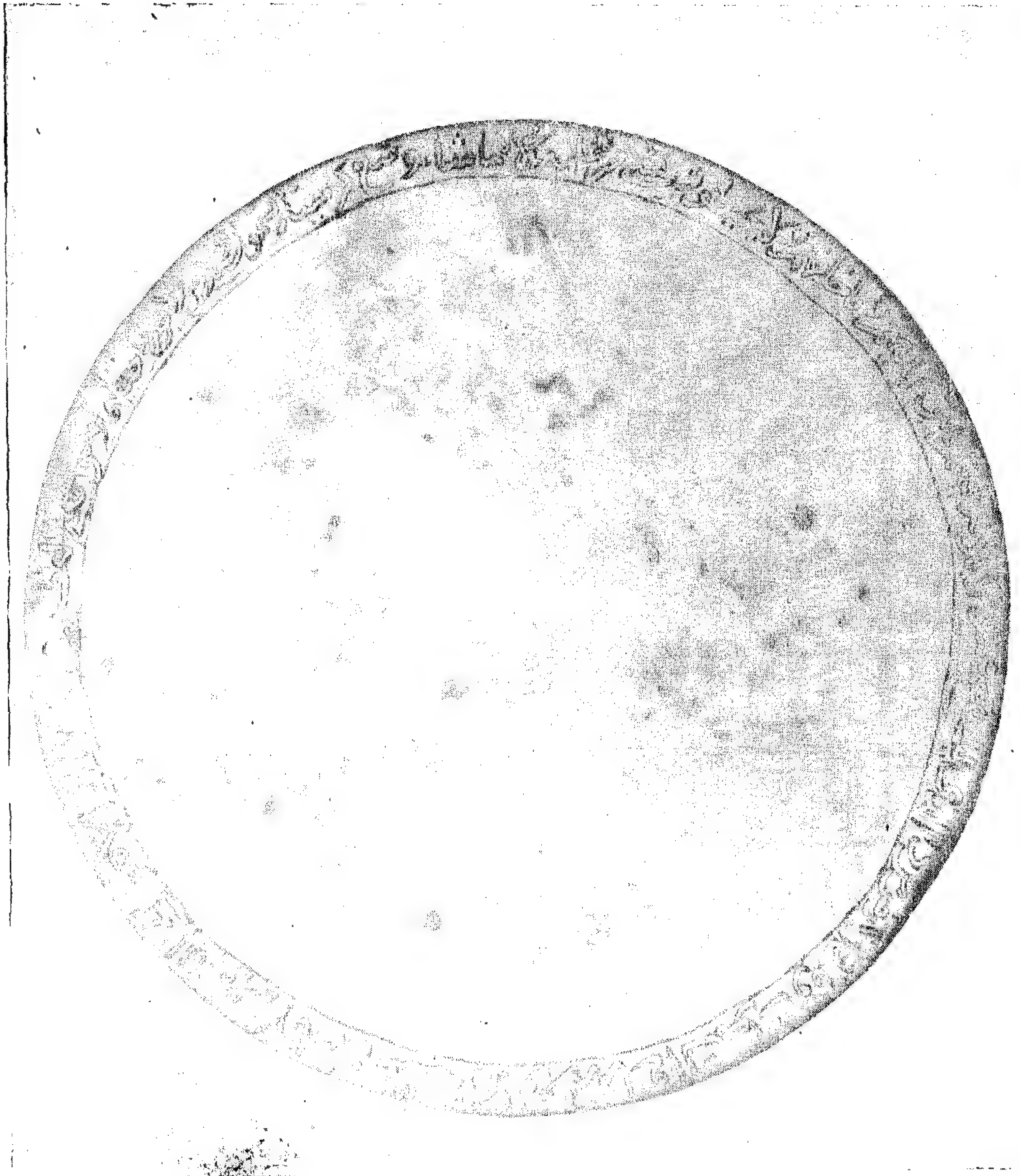


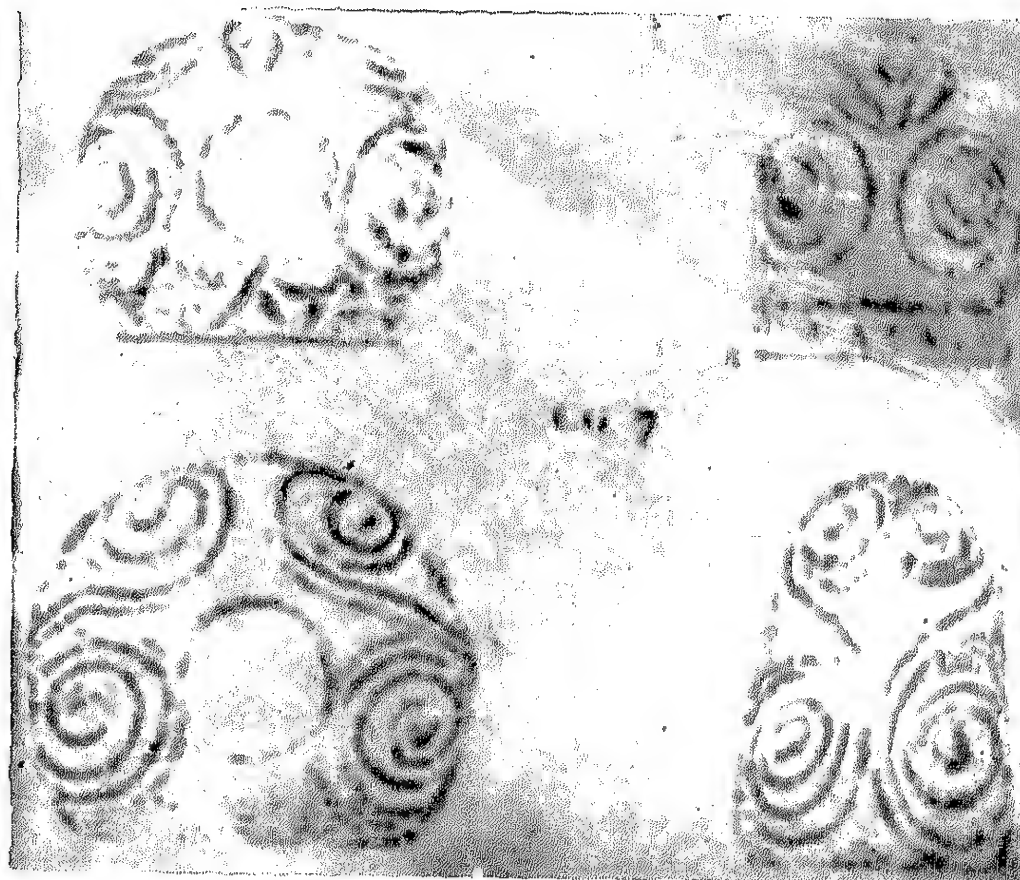
Fig. 17 Polished Side of Mirror. Metropolitan Museum of Art, Gift of Florence E. and Horace L. Mayer 1978. 348.2



Fig. 16.—Capital, Metropolitan Museum of Art, Samuel D. Lee Fund, 36.68.1



Fig. 15.—**Vase, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund,** 62.78.2



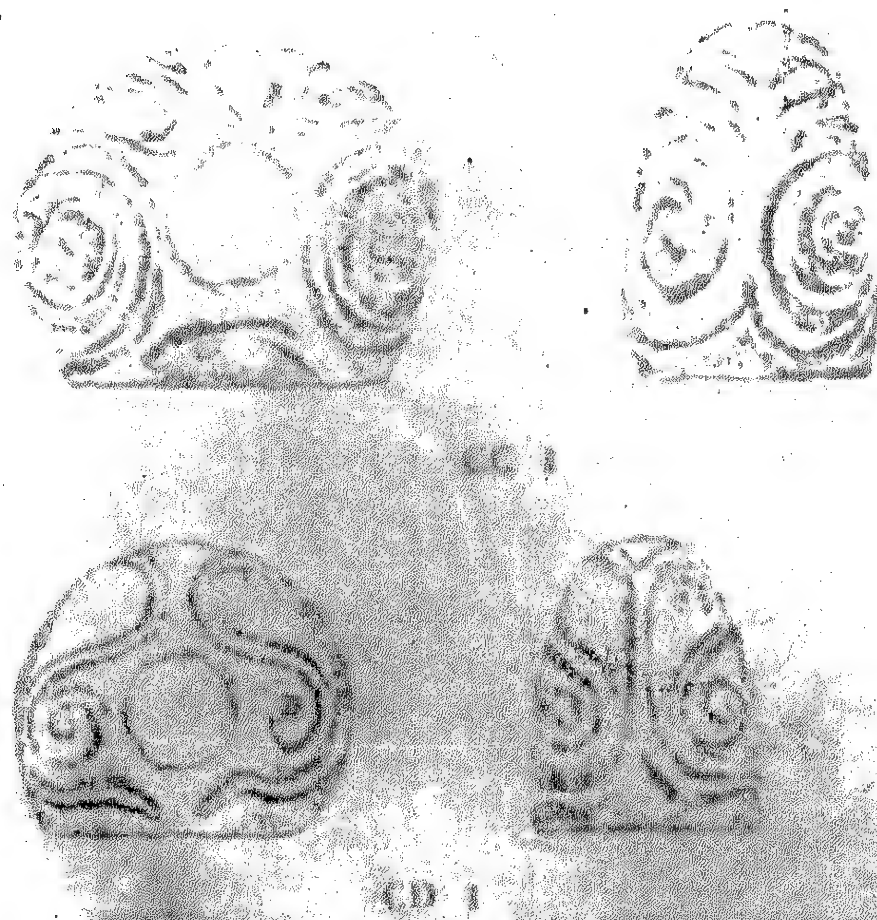


Fig. 14 Carvings on Sasanian Seal Rings (After A. D. Biver)



Fig. 13.—Vase. Metropolitan Museum of Art, Gustavus A. pfeiffer Fund, 69.224.



Fig. 10C Detail of Above.



Fig 11 Detail, *Mi'raj-nameh* of 840 H /1436 Bibliotheque Nationale, Ms Suppl, ture 190, folio 42 verso (After M-R, Seguy pl. 37).

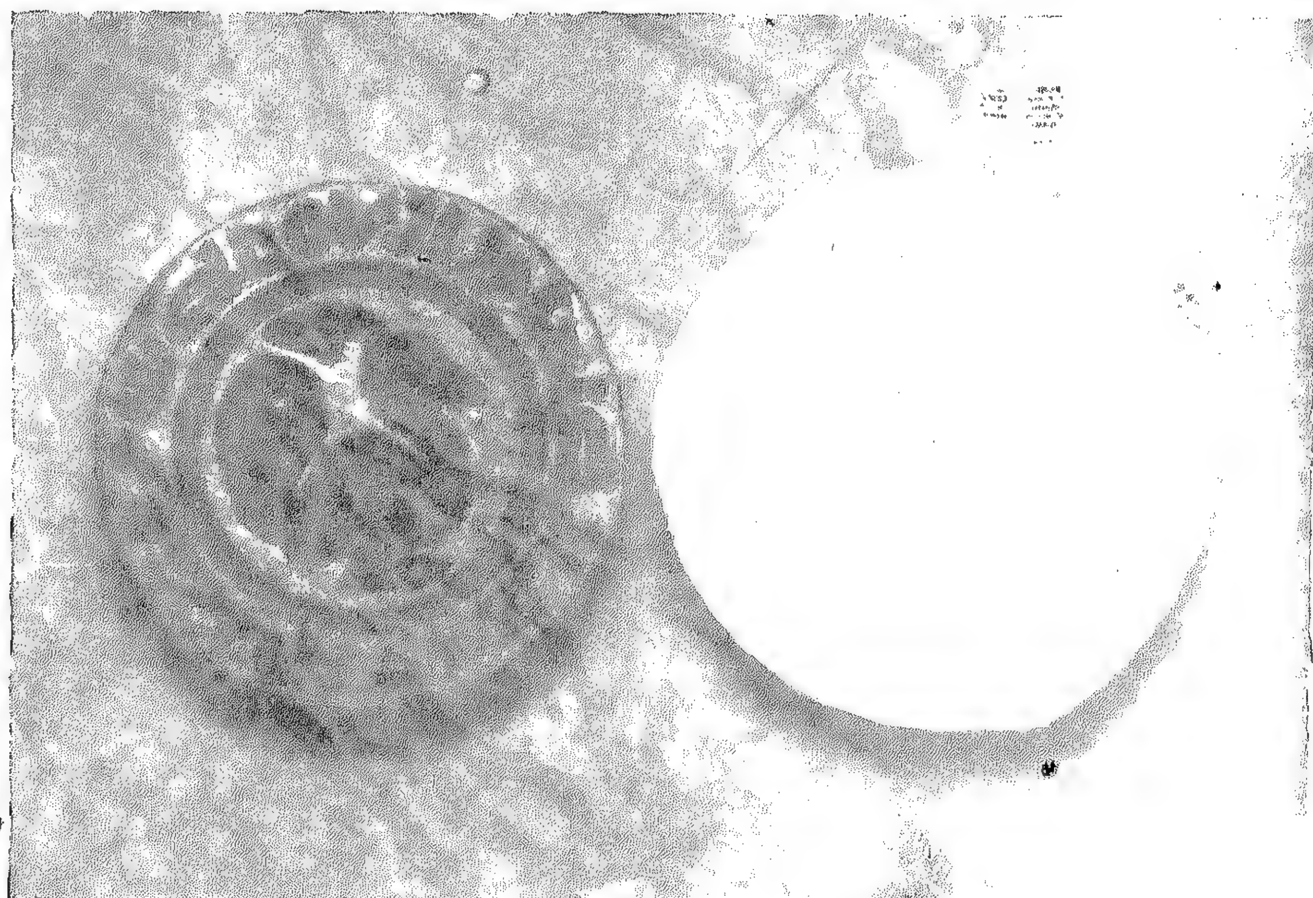


Fig 12 Stamp. Metropolitan Museum of Art, Norbert Schimmel Gift, 1978,377.

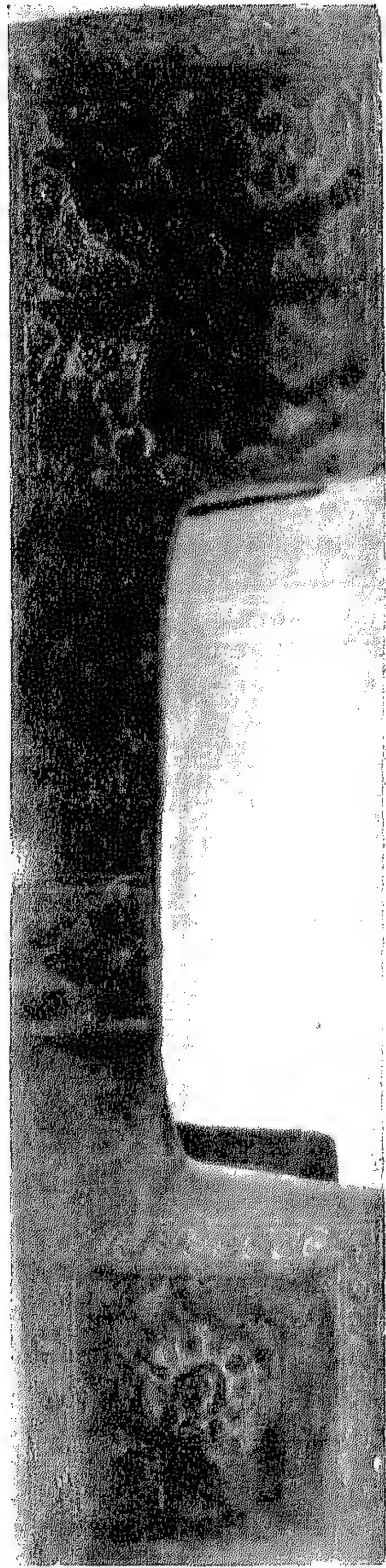


Fig. 10B.—Detail of above.



Fig 10A Clog. Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 57 140

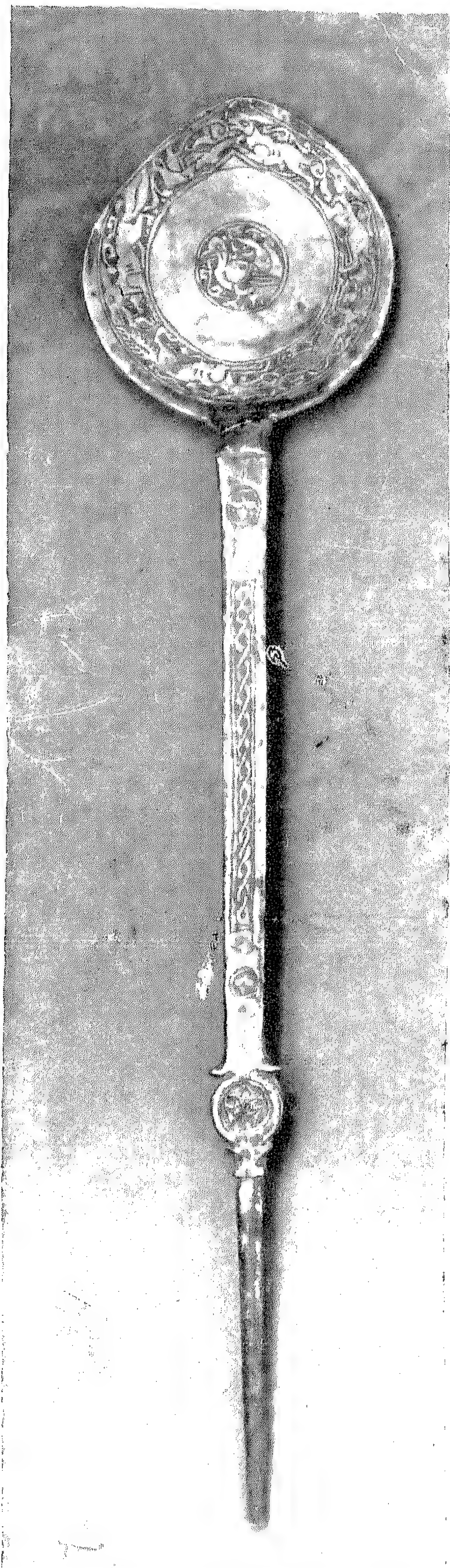


Fig. 9.—Spoon, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund and Margaret Mushekian Gift, 1978, 378.



Fig. 8.



Fig. 7B.—Detail of Above.

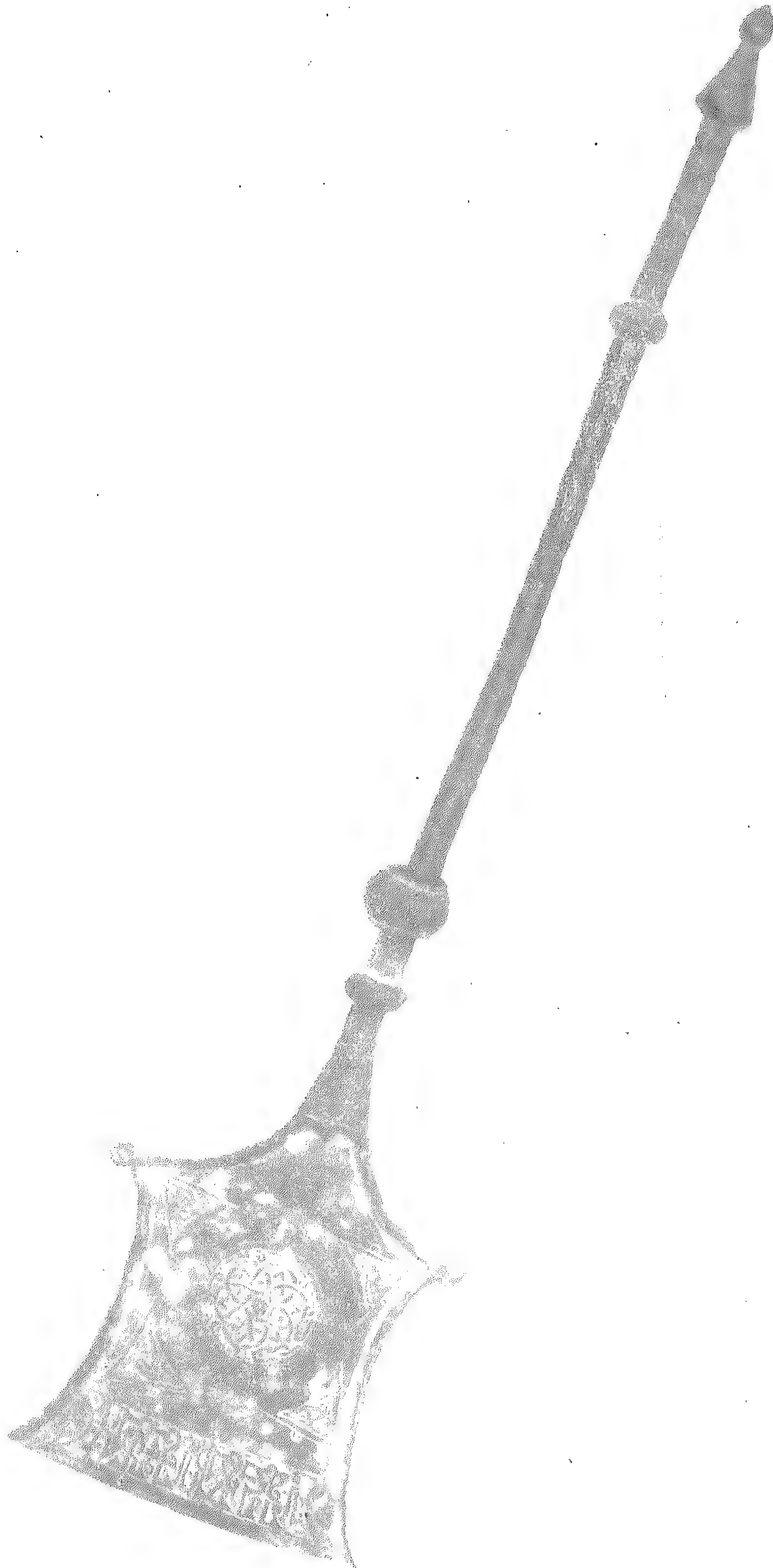


Fig. 7A.—Shovel, Metropolitan Musseum of Art, Fletcher Fund, 1975 266.

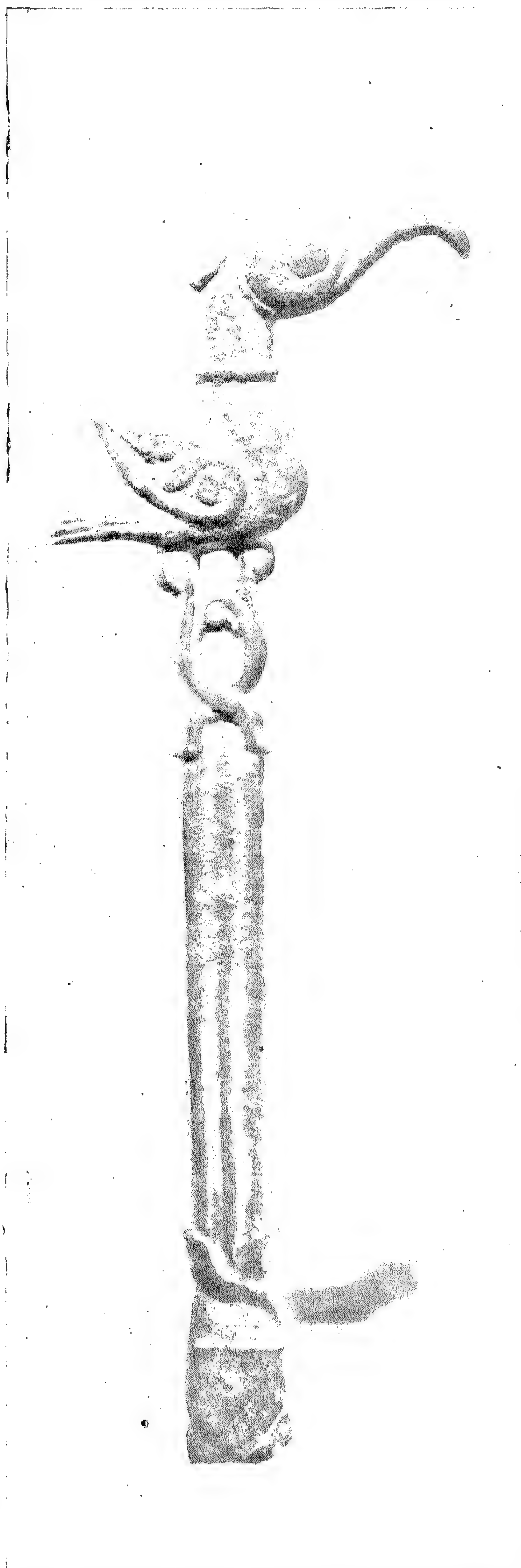


Fig. 6.—Bird Finial,Metropolitan Museum of Art. Rogers Fund, 1972, 230.



Fig. 5.—Tent Decorated with Finial with Angel-like Figure, in the *Shah-nameh* Miniature "Host of Isfandiyar Overtaken by a Snowstorm". Iran, First Half of 14th Century. Freer Gallery, of Art, Smithsonian Institution 30.6.



Plate 4

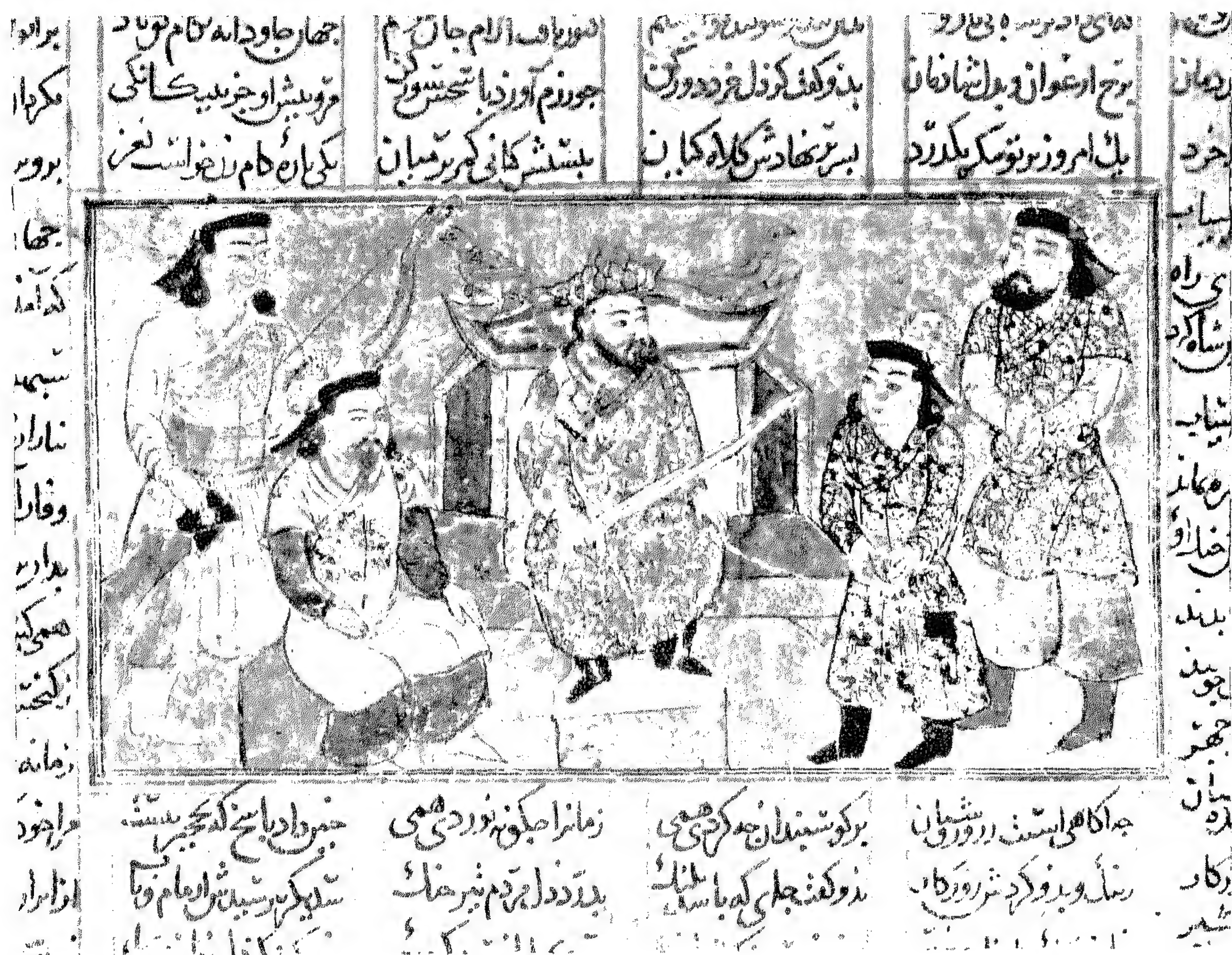


Fig. 3.—Throne Decorated with Bird Finials, in the *Shah-nameh* Miniature "Piran Presenting Khosrow to Afrasiyab." Iran, First Half of 14th Centary. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 40.14.



Fig. 2.—Incense Burner. Metropolitan Museum of Art, Louis E. Seley Gift, 1970. 29.

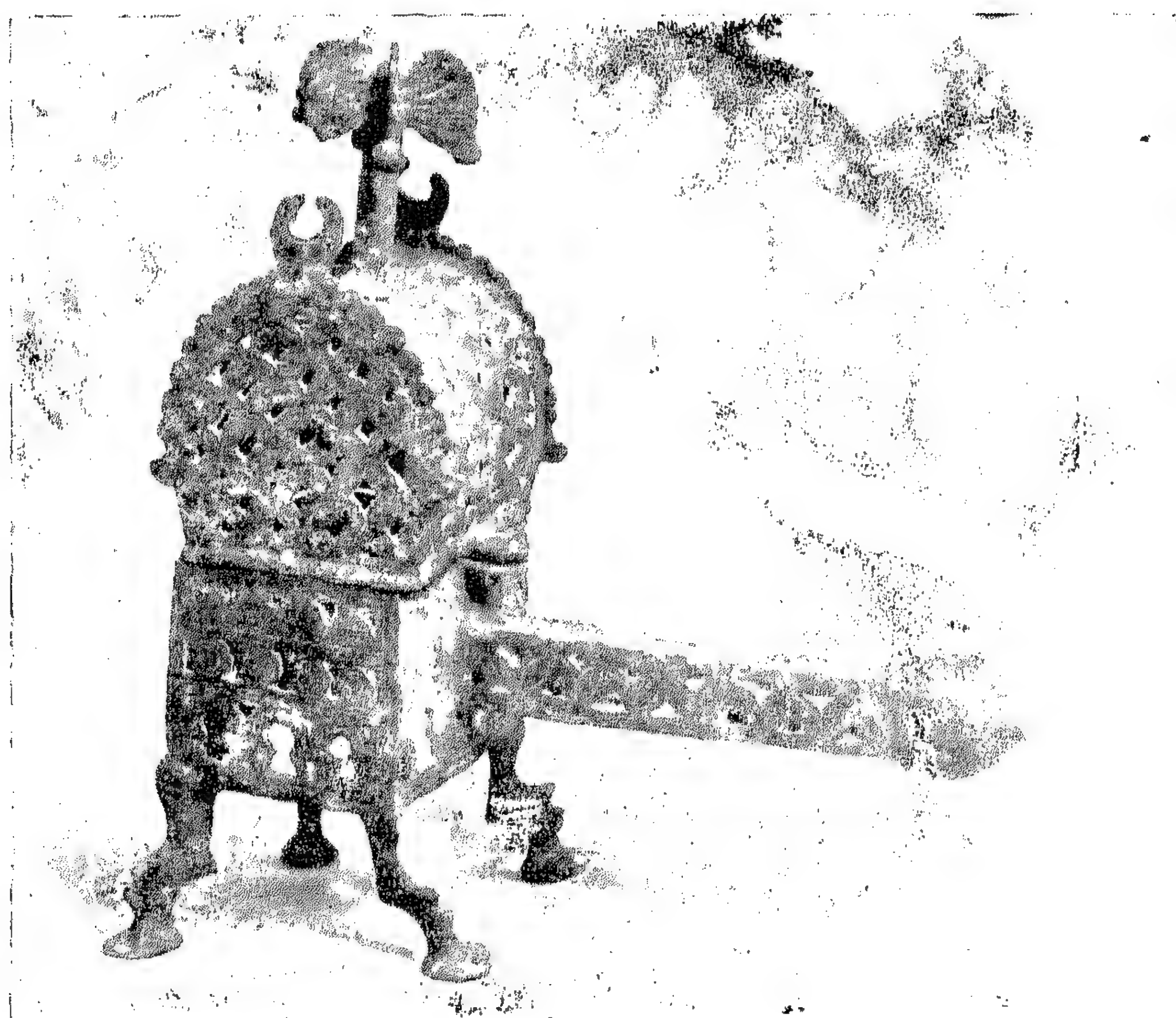


Fig. 1.—Incense Burner. Metropolitan Museum of Art, Joseph Pulitzer Bequest, 67.178.3

40. Wittkower, *Allegory and the Migration ot Symbols*, Figs. 81 and 87.

41. al-Qazwīnī, *op. cit.*, vol. 2, pp. 371, last line-p. 373, line 19; Ansbacher, *op. cit.*, pp. 19-24.

42. Braunlich, *op. cit.*, pp. 146-150.

43. al-Qazwīnī, ed. F. Wustenfeld, vol. 2, p. 371 last line-p. 373, line 19; Ansbacher, *op.*, *cir.*, pp. 19-24. A small silver amulet case of the 11th/12 century with Kufic inscriptions, so far undeciphered/ as the piece has not yet been cleaned, has recently been acquired by the Metropolitan Museum (fig./21 A,B). It has in its center an enthroned king in low relief and below him are again 2 birds. This would also represent King Sulayman whose image was applied to make the magic implement more efficacious.

44. Wittkower, *op. cit.*, pp. 58-60; the influence of the"Romance of Alexander" is not only demonstrated in the "Iskandar-nameh" of Nizami (see Peter J. Chelkovski, *Mirror of the Invisible World. Tales from the Khamseh of Nizami*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1975)but also by that of Amir Khosrow Dihalvi (see a miniature showing "Iskandar being Lowered into the Sea in a sealed Glass Jar ", from an Akbari manuscript, of circa 1595 (Metropolitan Museum of Art, No. 13.228.27).

45. These have recently been dealt with at greater length by J.M. Rogers in his exhibition catalogue *Myth and Ceremony in Islamic Painting*.London, British Museum,1978, a publication which reached me too late to be considered here.

46. Eva Baer, "The 'Pila' of Jàtiva, a Document of Secular Urban Art in Western Islam" in *Kunst des Orients*, vol. 7, 1970/71, pp. 142-166, figs. 3-7, 12 and 14.

47. This is also the opinion of Dr. Baer with regards to the "pila" of Jàtiva, whose original owner she considers to have been a rich merchant (*loc. cit.*, p.166).

48. I like to thank Mrs. Carolyn Kane warmly for her help in editing this article.—Diacritical marks were given only in case of more unusual terms and names.

20. No. 57.140. Height 2-3/16 inches (5.3 cm), length 9-3/8 inches (23.8 cm), greatest width 3-1/2 inches (8.8 cm). The form "Bū Nasr" would constitute a parallel to "Bū Yazīd" (Abū Yazīd), the name of the great Iranian mystic to whom a shrine has been built in Bisṭām. It is possible that this object was not so much a "shoe" as a footstand (Persian: *Zīr-pā*) use in the *hammām* for the application of henna, see Grace D. Guest and Richard Ettinghausen. "The Iconography of a Kashan Luster Plate," *in Ars Orientalis*, vol. 4, 1961, p. 37.

21. *Op. cit, pp.* 32-41.

22. Richard Ettinghausen, "The 'Wade Cup' in the Cleveland Museum of Art, its Origin and Decorations," in *Ars Orientalis*, vol. 2, 1957, pp. 345-350; 352-356; *idem*, "Further Comments on the 'Wade Cup," in *in Ars Orientalis* vol. 3, 1959, pp. 198-200.

23. Robert Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*. New York, (1967), Fig. 142.

24. Bibliothèque Nationale, Paris, Manuscrit suppl. turc 190. See Marie-Rose Séguy, *Muhammads wunderbare Reise durch Himmel und Hulle*. Munchen, 1977, pls. 4, 6-22, 24, 26, etc. Our figure 11 has been made after plate 37.

25. Ernst Kuhnel, "Islamische Brotstempel aus Aegypten," in *Berliner Museen*, vol. 60, 1939, pp. 50-56.

26. Ettinghausen, "Originality and Conformity," pp. 89-90, pls. 17-20; *idem*, „The Covers" pp. 472-473 fig. 359 and the two endpieces.

27. No. 1978.377. Diameter 2-1/2 inches (6.4 cm).

28. The author likes to thank Mr. Manuel Keene of the Metropolitan Museum for his research on this piece and the very helpful discussions he had with him.

29. No. 69.224 Height 7-3/16 inches (18.3 cm), widest diameter 4-5/16 inches (11 cm). For the use of the shape in Sasanian times, see J. Orbeli and C. Trever, *Orfevrerie sasanide*. Moscow-Leningrad, 1935, pls. 39-41, 44, 45; Joseph Orbeli, "Sasanian and Early Islamic Metalwork in *A Survey of Persian Art*, London and New York, 1938-39, vol. 4, pl. 216B and C. R. Ettinghasuen, "A Persian Treasure," in *Art in Virginia vol.* 8, no. 1/2, 1967/8, pp. 29-41.

30. **Ernst Herzfeld**, *Der Wandschmuch der Bauten von Samarra und seine Ornamentik*. Berlin, 1923.

31. *Loc. cit.*, figs. 24, 25, 33, 34, 73-76, 188, 214 pls. XIV, XVI, XIX.

32. A.D.H. Bivar, *Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum. Stamp Seals. II. The Sassanian Period*, London, 1969, p. 143 : Decorated Ellipsoids (shapes II).

33. See the illustration in the *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol., 21, No. 2, October 962, p. 83 where the vase is called "Sasanian, VI-VII century".

34. Friedrich Sarre-Ernst Herzfeld. *Archaologische Reise im Euphrat-und Tigris-Gebiet*, Berlin, 1911-20, vol. I, p. 160; vol. II, figs. 322-323 : vol. 3, pl. CVI, 6-7: vol. 4, pl. CXL. 3-4.

35. No. 1978. 348.2. Diameter 8-9/16 inches (22 cm).

36. The author would like to thank Dr. Pieter Meyers of the Conservation Department of the Metropolitan Museum for his expert opinion on this issue.

37. E. Bräunlich, "Drei islamische Bronzespiegel," in *Islamica*, vol. 5, 1931 pp. 141-146, with furhter bibliographical references to other studies on this issue. One of these, Ph. W. Schulz, "Magische Spiegel im Islam," *Mitteilungen des Stadtischen Kunstgewerbemuseums zu Leipzig*, No. 7, Dec. 1915 was not available to me. The throne verse is very often applied to mirrors (see Bräunlich, *loc. cit.*, p. 141 and 146).

38. Zakarīyā b. Muhammad al-Qazwīnī, *Kosmographie*; ed. F. Wustenfeld. Gottingen, 1848-49, vol. 2, p. 449, lines 2-4 with regards to monsters on the sea of az-Zanj and p. 450 lines 20-21 dealing with canine creatures in an unspecified region. All the pertinent passages dealing with monsters have been translated by Jonas Ansbacher in *Die Abschnitte Uber die Geister und wunderbaren Geschopfe aus Qazwini's Kosmographie* (Diss. Erlangen). Kirchhain N.- L. 1905, pp. 31 and 36.

39. Rudolf Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*. London, 1977 in his essay "Marvels of the East: a Study in the History of Monsters",pp. 46-74: (This essay was first published in the *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 5, 1942) ; see also his "Marco Polo and the Pictorial Tradition of the Marvels of the East",*ibid*, pp. 76-92, especially figs. 119, 120, 123, 125, 130 (This essay was first published in *Oriente Poliano*. Rome, 1957).

FOOTNOTES

1. S.D.Goitein, *A Mediterranean Society. The Jewish Communities in the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza.* Volume I : Economic Foundations. Berkeley and Los Angeles, 1967, pp 99—100

2. L.A. Mayer, *Islamic Astrolabists and their Works.* Geneva, 1956. An unusual case, in which an astrolabist made a bronze pen case is discussed in Richard Ettinghausen, "Originality and Conformity in Islamic Art, "in *Individualism and Conformity in Classical Islam*, ed. Amin Banani and Speros Vyronis., Jr. Wiesbaden, 1977, pp. 107—108, pl.46.

3. *Kitab al-Buldan*, ed. J.M. de Goeje. Leyden, 1885, p. 253, line 19 quoted in Mehmet Aga-Oglu, "About a Type of Islamic Incense Burner", in *Art Bulletin*, vol. 27, 1945, p. 29.

4. No 61.178.3. Measurements of base : greatest height, 4-7/8 inches (12.4 cm) greatest length with haldle 10-1/4 inches (26 cm), greatest diameter 4 inches (10.2 cm); measurements of cover : greatest height 5-5/8 inches (14.3 cm), greatest length 3-3/4 inches (9.5 cm), greatest diameter 3-1/4 inches (9.3 cm).

5. Ernst Kuhnel, "Islamisches Rauchergerat", in *Berliner Museen*, vol, 41, 1920, col. 245, Fig. 95.

6. Aga-Oglu. *op. cit.*, Figs. 1-19; Ralph Harari, "Metalwork after the Early Islamic Period", in *A survey of Persian Art.* London and New York, 1938-39. vol. 6, pls. 1278B, 1299, 1338 and 1352. Harari illustrates also the incense burner with a square base published by Kuhnel (pl. 1278C) and in addition, zoomorphic pieces. By contrast to the round incense burners, the braziers are square (pl. 1379). both in Iran and Mamluk Egypt.

7. Richard Ettinghausen, "The Covers of the Morgan *Manafʿi* Manuscript and Other Early Persian Bookbindings," in Dorothy Miner , ed., *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene.* Princeton, 1954, pp. 462 and 465.

8. No. 1970.29 Height 11-1/8 inches (28.3 cm), diameter (at base) 5-15/16 inches (15.1 cm)

9. Kuhnel, *op. cit.*, Fig. 96.

10. This is also the identification given to a related piece formerly in the Heeramaneck Coollection when it was exhibited in the University of Michigan Art Museum, Ann Arbor, see Oleg Grabar, *Persian Art Before and After the Mongol Conquest.* April 9-May 17, 1959, p. 53, No. 27. The lowest element of this piece is octagonal and has the same protruding ledge at the bottom.

11. No. 1972.230. Height 8-7/16 inches (21.5cm), greatest width 1-15/16 inches (5.1 cm).

12. Harari, *op. cit.*, vol. 6, pl. 1278A, where it is called an "appliqué" (?) . The piece was then in the possession of M. Aaron in New York.

13. G. Migeon, *Mussulman Art. The Louvre Museum.* Paris, 1922, vol. 1, pl. 17, No. 38.

14. No. 1975.266. Greatest length 22-7/8 inches (58.1 cm), greatest width 5-1/2 inches (14 cm.)

15. See footnote 3.

16. *Treasures of Persian Art After Islam. The Mahboubian Collection.* University Art Museum, University of Texas, Austin 1970, No. 1208. There was however, a nielloed silver spoon, partially gilt, in the Harari Collection (Harari, *op. cit.*, vol. 6, pl. 1351C). In addition there is a set of several such silver spoons in a private German collection. They are in their present state very thin and seem too fragile to hold food.

17. No. 1978.378. Length 8-1/2 inches (21.6 cm), greatest width 1-7/8 inches (4.7 cm).

18. Ernst Herzfeld, "Damascus: Studies in Architecture II," in *Ars Islamica* vol. 10, 1943, p. 45, Fig. 17.

19. *Idem, Die Malerien von Samarra.* Berlin, 1927, pls. XLVIII-XLIX; see also *idem*, "Damascus", p. 45, n. 46.

with volute finials to his right and left. The two birds shown on either side of the King's head may well be the birds usually placed on top of the throne (fig. 3) but they have here become detached from their usual supports. Quite possibly they may also represent the *hudhud* or hoopoe, King Sulayman's messenger. While in Islamic folklore--as also indicated by al-Qazwini's account--Sulayman appears as the most likely candidate for the role of the enthroned ruler, another possibility would be Iskander (Alexander the Great) who was thought to exert similar powers, and as such was described and pictured in the Western world-[44]).

The third element in the composition, the animal tamer at the bottom of the composition, may then be interpreted as a more ordinary human countrpart of the all-powerful king on top as he, too, exerts unusual power over the uncontrolled, unbridled elements of the non-human world, but, of course, in a more limited fashion.

There exists other evidence in Islamic art of this strange menacing world created by the dread of the unknown and the belief in the fantastic world[45]. These objects and paintings usually show the means to control the threat of make it innocuous by pertinent imagery, the invo cation of Qur'anic texts or astrological and magic formulas. But there is hardly another re-representation which rendered these sub-Islamic concepts as vividly and as directly as the artisan who followed the wishes of the owner of the large mirror in the Metropolitan Museum.

There remains only the question of the region where the piece might have been made and that of the dating. Judging from the general style and workmanship, the latter might well be the thirteenth century. More difficult is the question of its geographical origin. The "ribbed" stylized folds of the garments,most clearly visible in figures 4 and 5 on the left and to a lesser degree on other figures (although sometimes indicating the bone structure) has its parallel in the so-called "pila" (or basin) of Jativa of the 11th century (before 1086)[46]. But this may be mere coincidence, as the mirror has otherwise no obvious Hispano-Moresque features. What seems evident is that the country concerned may have been on the periphery of the Islamic world such as Anatolia or Central Asia and, that in view of the popular aspect of the decoration, it may reflect a conservative tendency [47]. This is implied by the simplicity of the composition, a certain primitiveness in the stylistic rendering, and the unabashed and extensive expression of folkloristic beliefs, none of which would have occurred in this manner in contemporary works of Iranian, Syrian or Egyptian origin. I would not dare to be too specific at this time which region produced this piece, especially as our knowledge of the popular arts is still very meager. However, of the possible choices, Anatolia seems to be the most likely one[48].

The relief decoration in a circular band is without doubt the most surprising aspect, and one wonders at first whether the mirror is really an Islamic piece or even genuine. Yet the incised Qur'anic verse in fine Naskhi script on the glossy side (rendering Sura II, verse 255--the Throne Verse-- and starting to the left of the suspension hole) puts all doubts to rest. Like many other mirrors, this piece, too, had been inscribed for magic purposes on the reflecting side [37], although unlike some others, most of the polished surface had been preserved so that it could be still used for its original function. There are in addition two short inscriptions on the edge, written in unidentified alphabets, and so far undeciphered (fig. 19A, B). They may very well be fictitious letters thought to be increasing the magic efficacy as is known from other mirrors.

The decoration on the back consists of three themes; on top, below the suspension hole, is a seated king; on the left side of the mirror are seven standing figures with human bodies, partially endowed with zoomorphic features, while on the right side are six creatures with the same characteristics ; finally at the bottom, is a small, erect man holding two leashed quadrupeds, one of them winged, on his raised arms. To my knowledge this is a unique composition in Islamic art and in view of its curious aspect requires further discussion.

It seems best to start with the second most startling iconographic element. Here it will be noted at once that in the left group the third figure from the seated king has a canine head (though it is possible that it could be interpreted as porcine), wings and it probably also has only a single leg and a tail, the fourth figure has a leonine head and a tail, and the fifth, an avian head, a single leg and a tail. The second figure may also have animal ears (if they are not a feature of his cap), a tail and possibly a single leg, while the sixth seems to have horns and a tail. On the right side, the third figure has two avian heads on separate, long necks growing out of the torso and the fourth is endowed with bovine horns. These thirteen figures are evidently meant to represent either monstrous people from remote Eastern countries and islands, demons, or other fiendish creatures. At least one of them seems of occur twice in the lengthy account of strange people in the "*Ajā'ib al-makhluqāt* "(the Wonders of Creation)" of al-Qazwini (died (1283), namely, once wih just the heads of dogs (fig. 20) and in a second short account, with the same kind of heads and wings as well with which according to the Persian author, they fly from tree to tree [38]. This cosmographer reports on many other strange beings, although none of them quite matches the individual zoomorphic figures on the mirror.

Oddly enough, with the exception of the creature with a canine head, none of the other twelve bizarre figures parallel the images of the "Marvels of the East" (based on descriptions of such authors as al Qazwini) which captured the imagination of the medieval west, and found there visual expression in medieval manuscripts, capitals and even church sculptures[39]. The closest to European renditions is the figure on the right with its double necks and heads, only in the West these would be human [40] while on the mirror they are avian. A second group of such monsters is, according to al-Qazwini. the devils and jinns which on Gabriel's behest were called before King Sulayman to Submit to his wishes[41]. These are animal-headed and the heads of horses, mules and lions are mentioned in the text. Of these only the lion-headed jinn occurs on the mirror, although others of the same general category are also to be found on it. The humans may, by the company they keep, still be regarded as representing supernatural beings, such as *jinns*, *ghuls*, devils, etc.

It should be recalled in this contest that the most common type of decoration on Islamic mirrors found in various sizes and weights in many places within the heartland of Islam (between Isfahan in the East, Egypt in the West, Istanbul and southern Russia in the North), portarys two sphinxes[42] . They are. therefore, again creatures with mixed, human and animal features and, as in the Metropolitan piece, many of these mirrors contained Qur'anic verses and/or magic formulas on the plain, polished side

On the basis of these findings one is fully entitled to identify these unusual creatures as products of folkloristic beliefs of Muslim people. This also makes it possible to recognize King Sulayman as the most likely person pictured as the enthroned ruler, since it was he who exerted control over the strange host assembled around him[43]. He is portrayed holding a goblet in his left hand, and his throne is summarily rendered by the slender upright posts

in this manuscript although it would be strange to find the Arab Prophet clothed in the Near Eastern manner but shod with foreign outlandish footgear. However, even if it should be proven that these shoes were a foreign fashion they would have been acceptable wear because, as the bronze shoe in the Metropolitan Museum indicates, a similar high platform shoe existed at an earlier date in the Near East.

There are ceramic bread stamps from Egypt[25] and stone molds from Egypt and Iran for making jewelry and decorating leather work [26]. But there are hardly any metal stamps preserved- indeed, the bronze one illustrated here (fig. 12) may possibly be unique-and none of the other types have such deep intaglio depressions. The piece deserves therefore to be included in this series of unusual metal work[27].

On the undecorated back of the round stamp is a handle consisting of a pierced, truncated half cube (cuboctahedron) while the interior is decorated with a standing peacok framed by a simple, squat Kufic inscription with a few wedge-shaped endings on the hastae; it states-starting to the left of the raised tail: *Baraka min Allāh li ʿAbd Allāh(i)bn Isḥ(ā)q*-(Blessing from Allah to Abdallah ibn Ishaq[28]. Who this person was and for what particular purpose he used the stamp remains a mystery. In any case the severe stylization of the bird and the archaic character of the letters indicate an early date, possibly the 9th century; the piece comes form Iran, and was most probably made there.

Turning to metal objects with uncommon *decoration*, the first piece to be considered is a silver vase of a shape well known from Sasanian times (fig. 13) [29]. Its overall ornamentation, in the beveled style, is simpler than the stucco dadoes of 9th century Samarra where this type of decoration was first extensively used [30]. It occurs also on wooden panels and on stone carvings [31] but has apparently not been discussed so far in metal work. In this instance, the units of the surface decoration created by the repousse technique consist of two comma-shaped elements framing a convex disc, the only gilded part of the design; the latter element is topped by a pentagonal interstitial pattern which has a crown-like aspect. The immediate source of this abstract form of oramnentation in this particular technique is apparently not either the late Antique or Central Asian Turkish arts, as hitherto assumed. Rather it is to be found in the geographically and chronologically more closely related Sasanian carvings, especially those found on the rims of seal rings. These were carved in the same technique, although, in view of the narrow space available with a more restricted repertory (fig. 14).[32]) The technique was, however, occasionally sparsely used on silver vessels as another vase attributed to the Sasanian period indicates (fig. 15)[33]). The more ambiticusly conceived pattern on the Metropolitan piece under discusssion seems to imply that it has to be placed chronologically between the Sasanian and Samarra periods. Another Islamic group would be a series of capitals, said to come from one of the palaces of Harun al-Rashid in Raqqa where this caliph resided from 180 H./A.D. 796 to 193 H./A.D. 809 (fig. 16). They have nearly the complexity of patterns found in the dadoes of the 9th century Abbasid capital on the Tigris [34]).

The final object to be discussed is unusual not only for its extraordinary decoration but also for its shape (figs. 17-18). It has the general appearance of an Islamic mirror (Persian: *ayeneh*, Arabic: *mir'āt* showing both a polished, glossy side and a decorated back[35]. It is, however, much larger than the common variety, which distinguishes it from the main group with an established range of standard sizes. However, as the mirror appears today, it belongs neither to the one-handled variety of Egyptian-Classical origin, nor to the models derived from the chinesse type with a pierced knob in the center of the back to which a silk cord was applied. No knob remains on the undecorated circular area ; however, a technical examination has indicated that a knob might very well have been originally *soldered* there. This technique itself is unusual as the knob and mirror were usually cast as one piece and it is also uncommon that the knob covered most of the central area. This element was later removed as the scarred surface implies [36]. A small hole along the edge makes it clear that the mirror could also have been hung on a vertical plane, either by means of a nail or a looped string.

boy of about 10 or 11 years who is performing this welcoming rite which would imply, it seems, offering a guest the warmth of the hearth (fig. 8). The local explanation (in Teheran) states (accordings to Mrs. Grey) that by blowing on the incense sprinkled on the coals. the visitor is protected from the evil eye. If this ceremony, though now only rarely followed, should be the appropriate one for this utensil, the sharp frontal edge of the shovel could easily gather the coals and the ignoble material (rather than silver) its sturdy construction and long handle would also make sense. The movable round knob might then have been used to hold a wooden element so that the heated shovel could be carried in bare hands.

Although Ibn al-Faqih specially mentions the early production of metal spoons (*malaʿiq*) in Hamadan [15]), the best known spoons of Iran are the eleborately carved wooden ones of the 19th century [16]). The chased bronze piece (Persian: *qāshoq*) (fig. 9) is therefore a rare object[17]. Functionally it combines a slightly concave and pointed scoop with a long spearlike unit at the other end, most suitable to pick up a nice morsel of meat. Along the edge of the spoon is a typical sequence of six animals pursuing each other on an arabesque ground--there are five quadrupeds and a bird--while a large bird with a raised tail is placed in the center. There are two small and one large circular units with arabesque designs on the long stem which is also decorated with a lengthy cable pattern. The motif of animals in file, usually showing either hunting or being hunted, is of Hellenistic origin-[18], and though frequently used in Islamic art since the Samarra period[19]), a weakening of the tradition is evident from the inclusion of a stationary bird in combination with running quadrupeds. In their rendition on th spoon the bird and animals are typically Seljuq, and the object is most likely from the end of the 12th century or the beginning of the 13th century.

An entirely different type of object is a rare if not unique, bronze clog made, according to a chased inscription of simple Kufic letters ending in wedge-shaped elements by one Bā Nasr (Abu Naṣr) in Iran in the late 11th or 12th century (figs. 10A-C)[20]. Its surface is flat but near the tip is a hole with a diameter of less than 1/4 of an inch (or about 1/2 cm) close to the right side, possibly indicating that a lug or other fastening element was inserted between the first two toes and thus making the shoe the left one. There are also semicircular extensions on the right and left of the "sole" which have small holes and could therefore have served to tie a cord around the instep, if a thong was not fastened there to cover the foot in conjunction with the frontal hole. Besides more simple ornaments, such as two discs filled with small roundels and framing cable patterns, the piece presents more elaborate features : in front are two confronted birds with an arabesque design enclosed by a leaf form between them; on the left they are bordered by a vertical arrangement of stylized leaves or flowers set within heart and lozenge-shaped units, and on their right by a braided Kufic inscription turned vertically, reading *al-yumn li-sa* (*hibihi*) ("*h*appiness to its owner"). More unusual are two horses placed on a stylized floral ground found on the sides of the front part ; one of these carried a stirrup on a short strap and a leaf configuration at the place where one would expect to see a rider, while between the legs of the second animal a bird, turning its long neck back on itself, is found. It is difficult to establish whether these designs are purely decorative or had a specific meaning, as no similar pieces are known. In any case the horse had a seigneural connotation -[21]), while the bird as well as the discs were associated with the sun[22]).

High "platform" shoes related to the one by Bā Naṣr are known from the 19th and 20th century. They were then made of wood and often inlaid with mother-of-pearl, bone and even ivory. They were used in the *hammām* (Persian: *germabeh*), and a painting by J.L. Gérôme of such a bath scene in Brussa (now in the Hermitage)-fanciful and erotic as it may be with regards to the figural aspect [23])-- seems to bear out this function. Recently a color fascimile edition of the *Mirʿaj-nameh* manuscript, written and illustrated in Herat in 840 H. (1436 A.D.) now in the Bibliotheque Nationale, has presented the missing link between the early medieval and more recent examples[24]). In many of its miniatures the Prophet Muhammad is shown not with slippers or boots as one would expect but with an "elevated" shoe composed of a flat sole placed on two risers, one near the toes and the other near the heel (fig. 11). This unusual construction could possibly be a Far Eastern importation, like other Chinese elements

would have become invisible. A second difficulty woud be the horizontal, projecting bottom ledge which would make little sense for the suggested function and even be a disturbing factor. Finally, in representations of finials on tent or throne posts, the crowning figure of a bird, animal or even angel is much larger than the bird on this bronze object (figs. 3-5).

The perforations and projecting ledge would, however, have a definite purpose if one regarded this bronze as an incense burner or rather its top part to be placed over a lower circular support. Most dome-shapped tops of the usual round type of incense burner-indeed already found in a Coptic version-have a slightly projecting ledge at the bottom to make a tighter join with the lower part ; also the early ones, both Coptic and Islamic, are topped by a small bird while the later ones are crowned by two small globular shapes. In this respect the general character of the piece in the Metropolitan Museum would fit into the usual *Formenwelt* of this type of utensil, although it seems more likely that in view of the wide, projecting ledge, the lower part was originally placed on a tray. The Berlin Museum owns a parallel which, though of a different structure, follows the general principle[9]. In this instance the surviving part of the object consists of a low foot in the shape of a truncated cone, while the upper vase- shaped element tapers to a very narrow opening (in which a finial may or may not have been placed). The Berlin piece also has simple holes in its eleven facets to let the smoke escape. Kuhnel assumed it to have served as the upper section of an incense burner and attributed it to Iran and dated it to about 1000. In view of all these features which relate the New York object to other incense burners,it may very well be regarded as the upper part of such an implement. [10]

The Mitropolitan Museum owns, however, a once gilded, bronze object which may have served as a finial, although the specific context in whish it was used remains a mystery[11] (fig. 6). It consists of the figure of a bird set on top of a solidly cast ribbed shaft. The bird is highly stylized, as shown by the spiral form of its eye and head, the leaf shape of its arabesque-filled wing and the parallel ridges indicating the tail feathers. It is perched on an open lyre-shaped configuration which links it to the shaft decorated at the bottom with the same X-shaped design found at the lower end of the upper unit. Whether this piece topped an object or was applied to the surface of another article, or was possibly an individual scepter or sign of office is unknown. No other piece of this type has been seen by me, but it must have had some special significance as it was gilded (as a few traces of gold indicate) and only viewed frontally, since the back of the bird is hollow and that of the shaft and flat undecorated . There seems little doubt that it is Iranian, as already assumed by Ralph Harari in *A Survey of persian Art* [12]. The high degree of stylization implies a rather early date, possibly the late 11th century or the first of the 12th centrury at the latest.

Another unusual object of which only one other parallel piece is known [13] is a bronze shovel made in Iran in the 12th century[14] (fig. 7A, B). Its pentagonal "scoop" with curved edges has a stellar interlace within a circle in the center and in its four corners simpler interlaces set in triangles. Along the front border is a Kufic inscription stating "al-yumn wa l-baraka wa" ("happiness and blessing and ..."), while the word *lillah*, also in Kufic, occurs on the triangular joint with the handle. This long shaft has two round knobs, one near the shovel part, and the other closer to the end which is decorated with a conical finial capped by a small ball. Between the two round knobs is a sliding ring, whose specific purpose is not readily evident.

Since it is still customary in Iran to serve the ever popular pilou with a long-handled, round silver shovel, the same function has been assumed for the Metropolitan bronze object. The different shape of the scoop would simply represent an earlier fashion. On the other hand, the great length and the weight of the object would make it rather unwieldy to manipulate; if the suggested function is correct the shovel would most likely not have been used in a private home for everyday meals, but reserved for banquets with many guests in attendance.

There is, however, the possibility of another original use. Mrs. Abby Grey of St. Paul (Minnesota) has told me of an Iranian custom where a visitor is greeted with a modern Iranian "dustpan" shovel of burning coals. She has even kindly shown me a photograph of a young

There is no doubt about he original use of the first piece to be discussed as its general structure readily reveals it as an incense burner (Persian *ʿudsuz*, *bukhurdān*, Arabic, *mijmara*) (fig. 1).[4] However, in many respects it is unusual, if not unique. To begin with the lower part is square, topped by a cover roughly having the shape of a barrel vault, although this unit sags toward the center, giving it a saddle-like appearance. The square bottom unit is rare. Only one of the various incense burners analyzed by Ernst Kuhnel in the first study of this category has such a base.[5]) All the other pieces discussed by him, Mehmet Aga-Oglu or those illustrated in *A Survey of Persian Art* are round [6]. As far as I know there are no parallels for the structural and decorative aspects of the cover. Secondly, the contrast between the two major sections is so striking that one wonders at first glance whether-- in spite of certain architectural relationships in both units--they really belong together. Could they be disparate parts which happen to fit together which were simply combined by an astute antique dealer ? In this connection it will be noted that the bottom register of the base consists of three open windows with horseshoe arches resting on squat columns. This register is topped by a series of four solid circles and finally by a band of triangles with hatched edges, and in both instances the interstices between the motifs are pierced. Nothing of this sort appears on the cover. Instead the cover shows and openwork design of four-petalled rosettes with an open center; this arangement can also be read as a circular pattern with a hollow center, similar to those found on Chinese coins. The richness and small scale of the pierced work is underlined by a series of triangular units along the lateral ridges of the roof which are crowned by a crescent. The decorative exuberance is further stressed by the finial with six winglike projections with pearls at the lower tips, three of them now lost, surmounting the center of the barrel vault. However, there are features connecting both units. The pointed oval shapes created by the overlapping circles forming the main quadripartite rosette pattern of the top also appear in the combination of two on one side of the handle attached to the lower part. Further proof that the two sections belong together is indicated by the horseshoe-shaped arches of the niches in the lower part and the " roofline,, of the upper section. Finally in both parts a framing border composed of a simple wavy design between two straight lines is found. The seemingly different structure of the two major parts is echoed in another part of the incense burner as there are different designs on the right and left sides of the handle. Thus, diversity is a consistent stylistic feature probably indicating that structure and ornamentation were not yet standardized. This same diversity is also seen on the covers of tooled Iranian bookbindings of the late thirteenth and fourteenth centuries [7].

While there is little doubt that the incense burner dates from the twelfth century, there is great uncertainty about its geographic origin. Here the unusual character of the structure and decoration, varied as they are, provide little help. The only parallels with another well-established piece are the square bottom with a long rectangular handle ending in a finial, and the peculiar, near-zoomorphic feet. Both features occur on an incense burner in the Berlin Museum, which is generally accepted as twelfth century Iranian. On the other hand, the horseshoe arch which occurs in both sections is an uncommon Iranian feature, and the general decorative exuberance of the piece uncharacteristic of that country. In view of its specific arch form a Spanish production has been tentatively suggested by Marilym Jenkins, and though one could sense an acceptance of diverse elements in this Muslin outpost, such an attribution rests on evidence too meager to be conclusive. This piece represents a case for which one awaits further not yet recognized or still undiscovered clues to establish a fully convincing provenance.

The next object to be discussed has been attributed to 12th centrury Iran (fig. 2). It has been called a finial as it is hollow and could have been placed on top of a pole, used to support a tent, for instance, or as one of rear uprights of a throne [8]. Indeed the same sequence of globular forms of diminishing size crowns the tops of minarets. This would speak for a similar function elsewhere, although in this case the object to be decorated would, because of the bird figure on top, have to be a secular one. While such a decorative function is possible, there are three considerations which speak against it. First there is the reticulation which appears in the background of the interlace patterns on all three globular elements. This particular elaboration would have been lost on top of a high structure, especially as one would have to assume that the lowest unit would have capped a pole so that the perforations

MEDIEVAL ISLAMIC METAL OBJECTS OF UNUSUAL SHAPES AND DECORATIONS IN THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

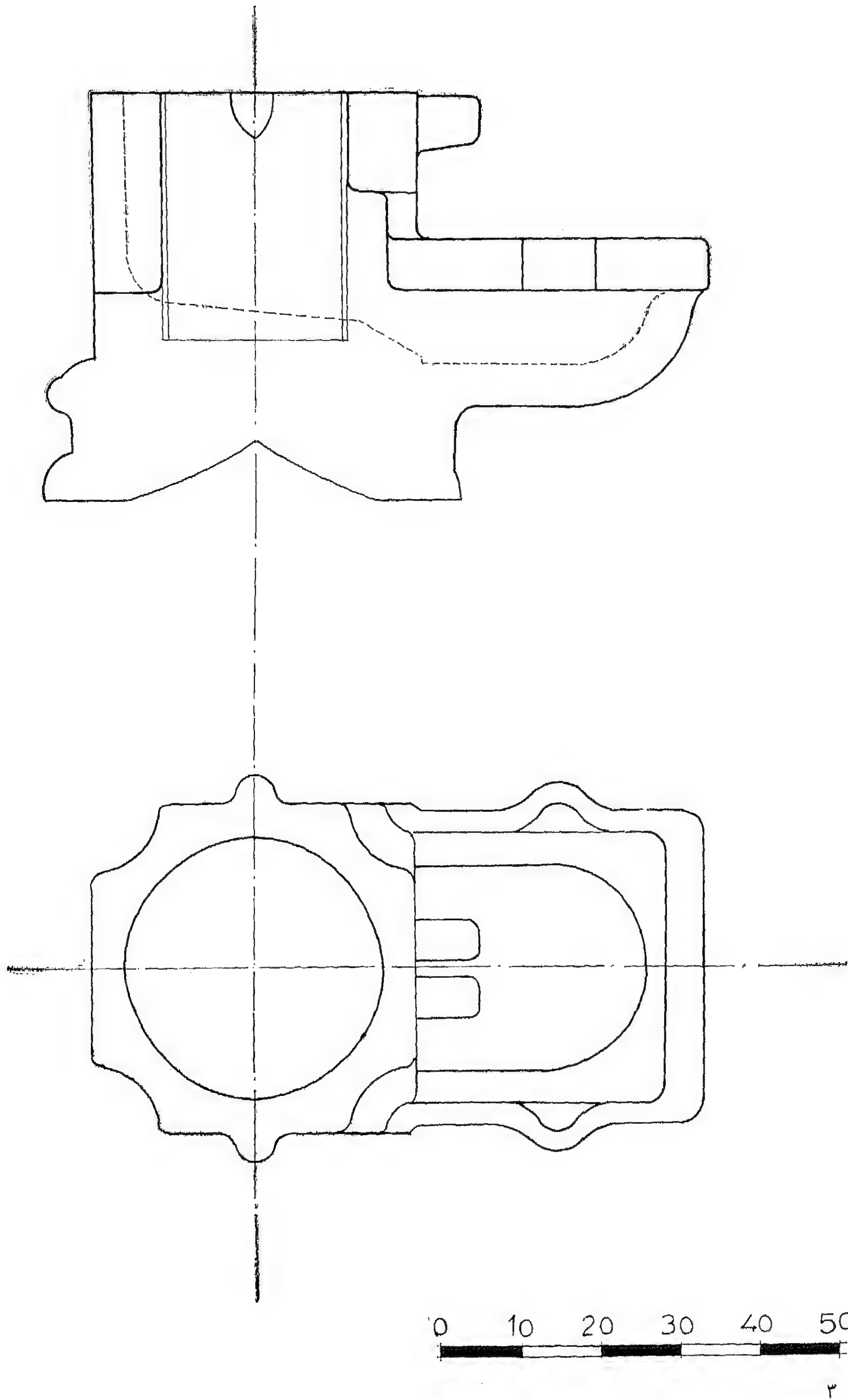
By

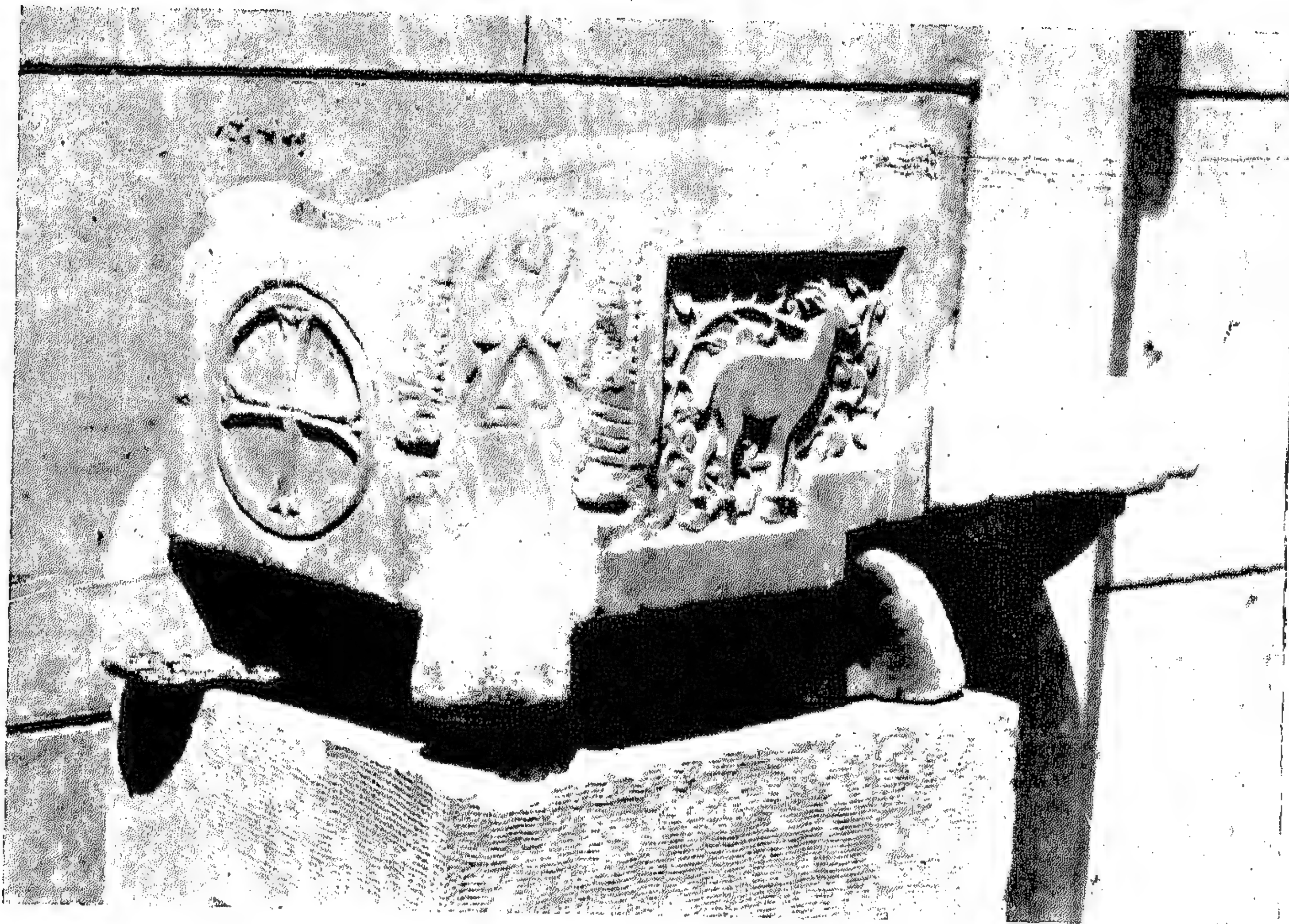
Richard Ettinghausen

The following study is written to honor one of the world's leading and richest collections of Islamic art, the Museum of Islamic Art in Cairo, on the occasion of the seventy-fifth anniversary of its founding in 1903. From its noble Egyptian heritage this splendid institution has been able to gather abundant material in the most diverse media. It has further extended this brilliant assemblage with outstanding examples of the arts of other Muslim countries. In this fashion it has brought together vast treasures of artifacts of wood, ceramics, glass and stone ; it also owns a highly varied collection of metalwork. In view of the limited space available, a number of important but still little known pieces in this particular medium was selected for discussion of their noteworthy aspects.

Any student of Islamic art will be quickly struck by a fact which is rarely referred to in pertinent books and articles. Even in times of the flowering of the crafts, only a very limited number of standardized shapes was produced; there were ranges of size, modification of proportions and of secondary details, however, and decorations were applied which likewise followed the well-established themes and formulas characteristic for the various periods. On the other hand one has also to consider another striking fact established by the Geniza research of Professor S.D. Goitein. He has shown that in the Fatimid and Ayyubid periods (late 10th to the middle of the 13th centry a very far-reaching degree of specialization had taken place as there were at least 265 manual occupations, primarily involved with the arts and crafts in the Mediterranean area and especially in Egypt, that is many more than in ancient Rome (1). This scholar mentions specifically the craftsmen who made crystal, gold and silver kohl sticks, leather bottles, wickerwork baskets, bells, water jugs and porcelainlike dishes as well as dye specialists, particularly for textiles, who produced crimson, purple. vermilion, indigo, as well as the colors of saffron and sumac. Although there is as yet-- with the possible exception of astrolabists 2) no clear evidence available that objects for specific purposes and even less so objects of unusual shapes were made by craftsmen specializing in these categories, one can at least assume the possibility in view of the specific organization of the handicrafts. Indeed, the following statement of the early 10th century geographer Ibn al-Faqih seems to suggest such an arrangement : The people of Hamadan are particularly skilled in the manufacture of (metal) mirrors (*marāyā*), spoons (*malā' iq*), incense burners (*majāmir*) and gilded kettle drums (*tubūl*)[3]),, Only by specialization would it have been possible to achieve such a reputation for specific products.

Be that as it may, to establish the full range of artistic potentialities within a craft, it is necessary to go beyond the investigation of the normal, staple production and to explore the uncommon. What were the more unusual objects which reveal both artistic elaborations and the special character of the utensils made for very specific purposes ? This category within the field of metalwork will be examined by citing such metalwork now in the Metropolitan Museum of Art. The series deals first with objects of well-established function, but of unusual shape which differ from pieces of a more customary aspect and then proceeds to types which are rare, if not unique. It will not always be possible to be definite about the original purpose of certain items or, in some cases,about the country of its origin. To round out the picture, two objects will be added which, though of well-known shapes, offer uncommon decorations.


0 10 20 30 40 50
٣



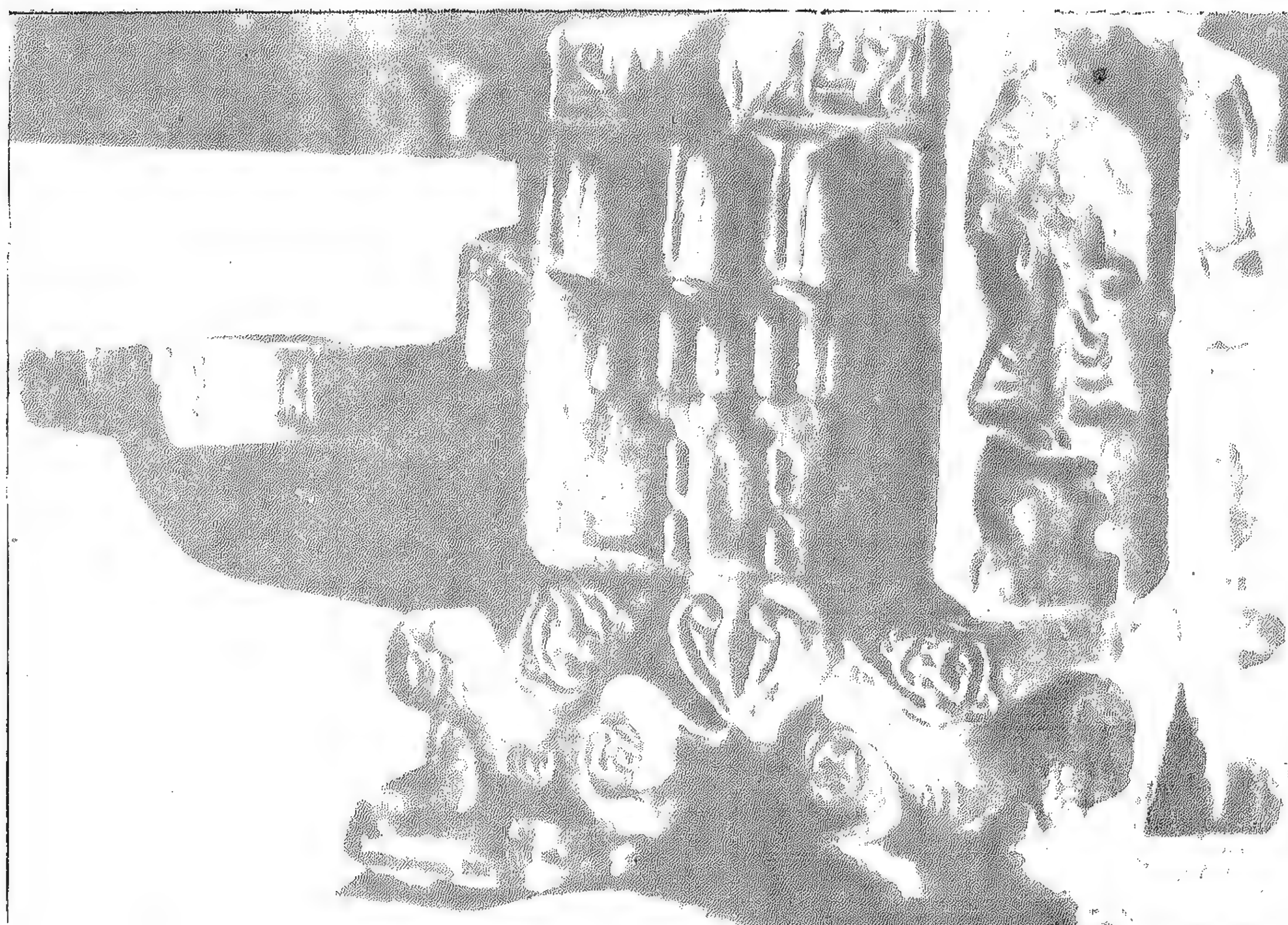
Pl. XIII B—Coptic Museum



Pl. XII—Gayer Anderson's Museum, inv. No. 32



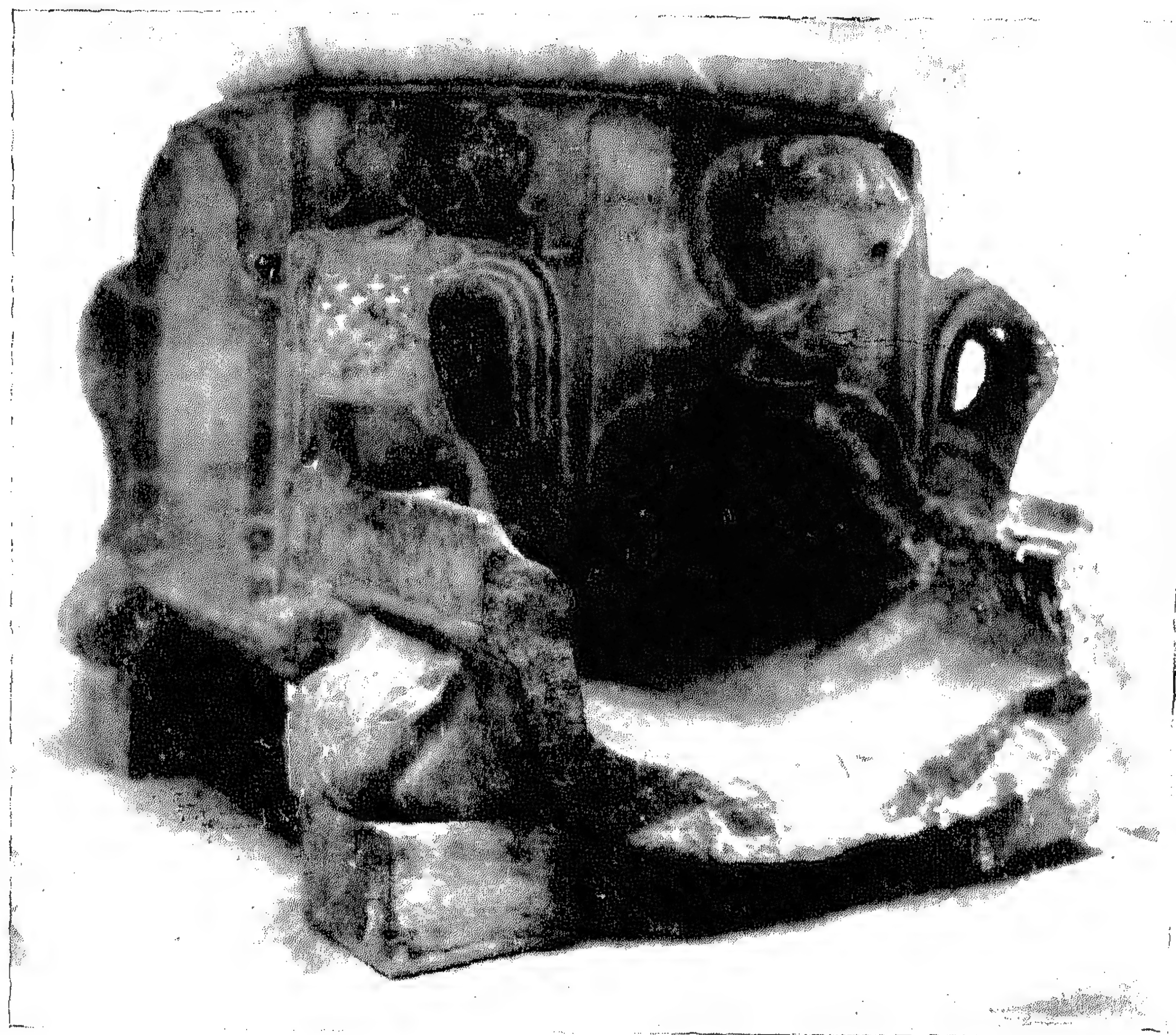
Pl. XIII A—Coptic Museum



Pl. X—Museum of Islamic Art, inv. No. 4328



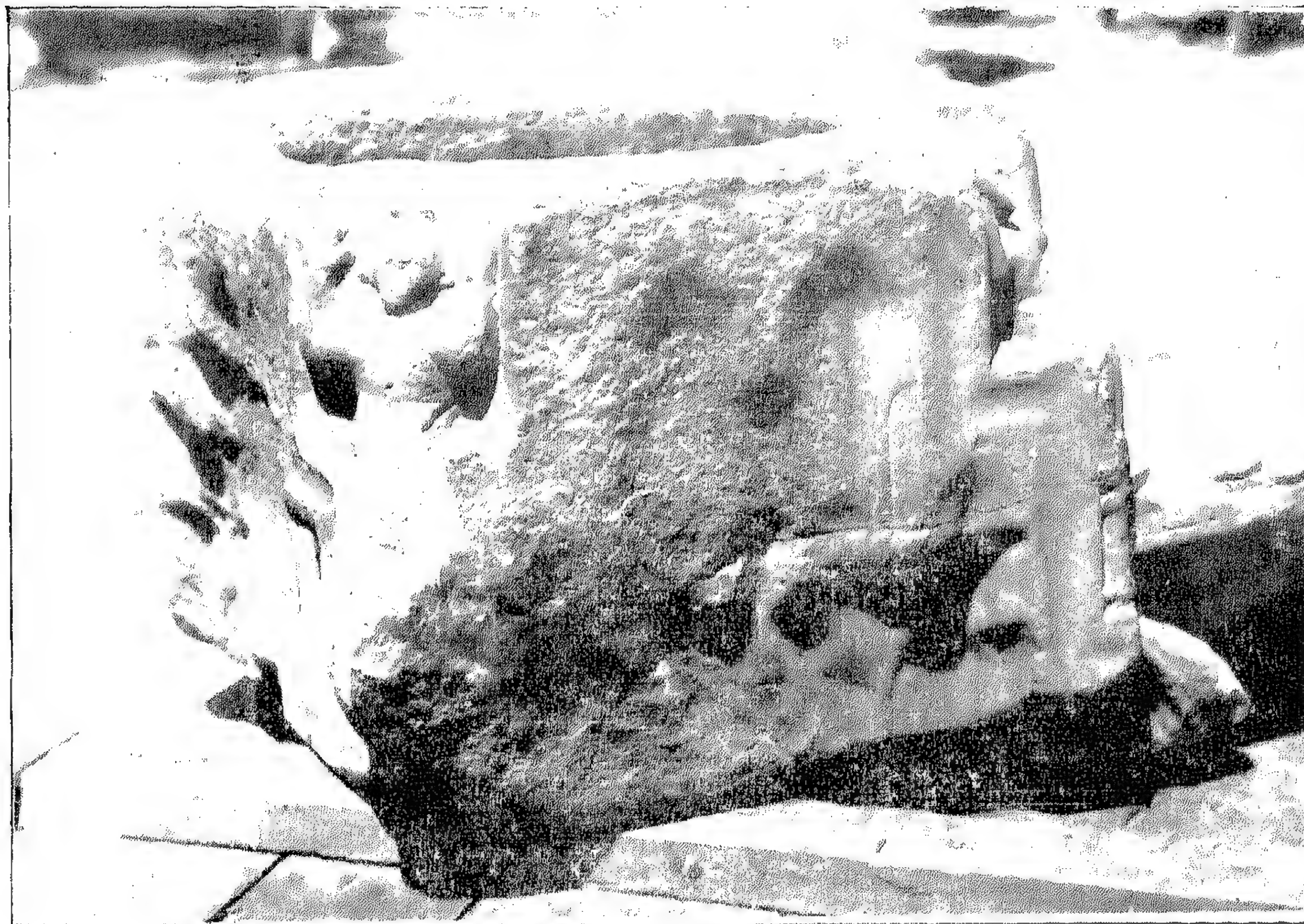
Pl. XI—Museum of Islamic Art, inv. No. 4328



Pl. IX—Museum of Islamic Art, inv. No. 2671



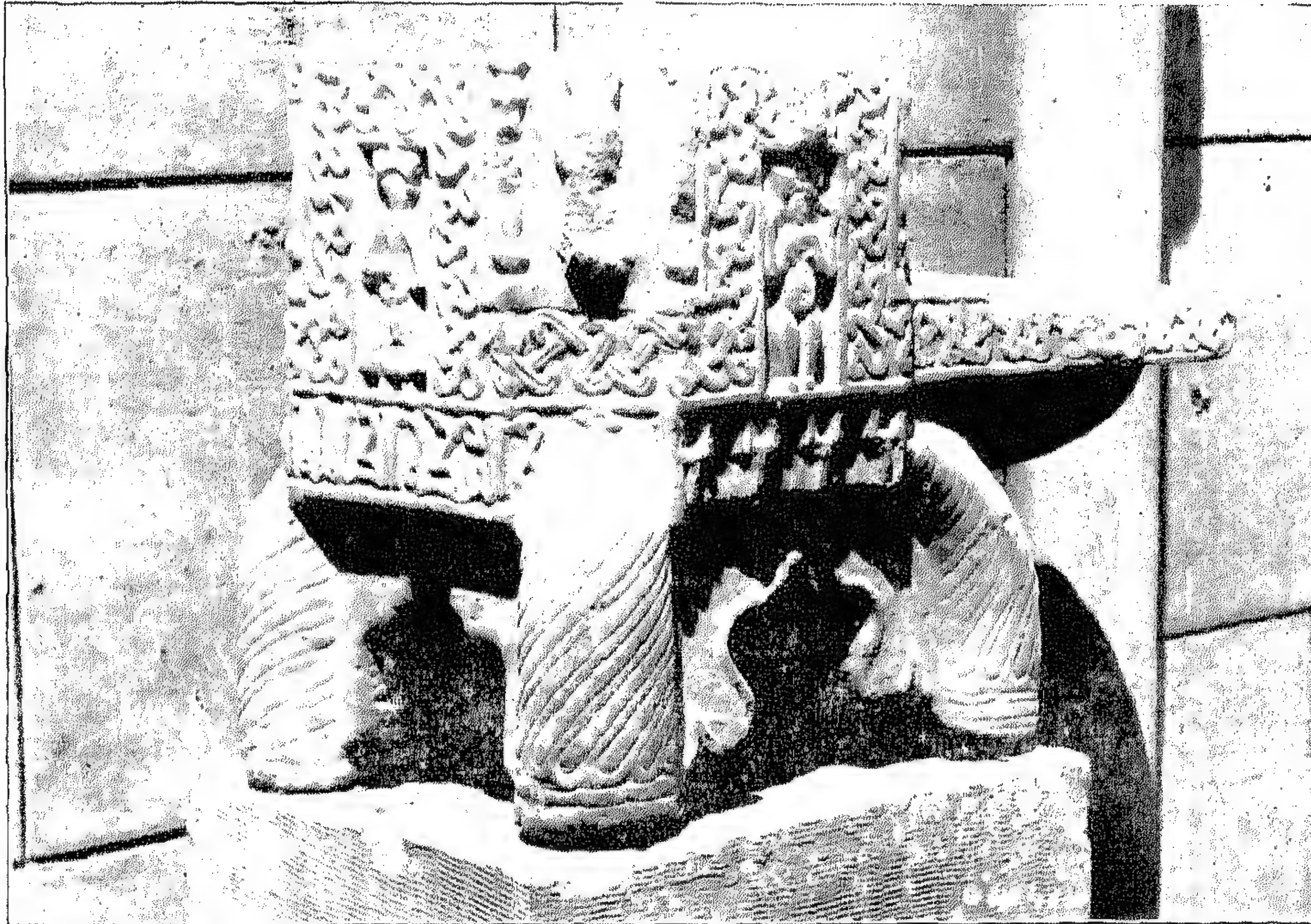
Pl. VIII—Museum of Islamic Art, inv. No. 105



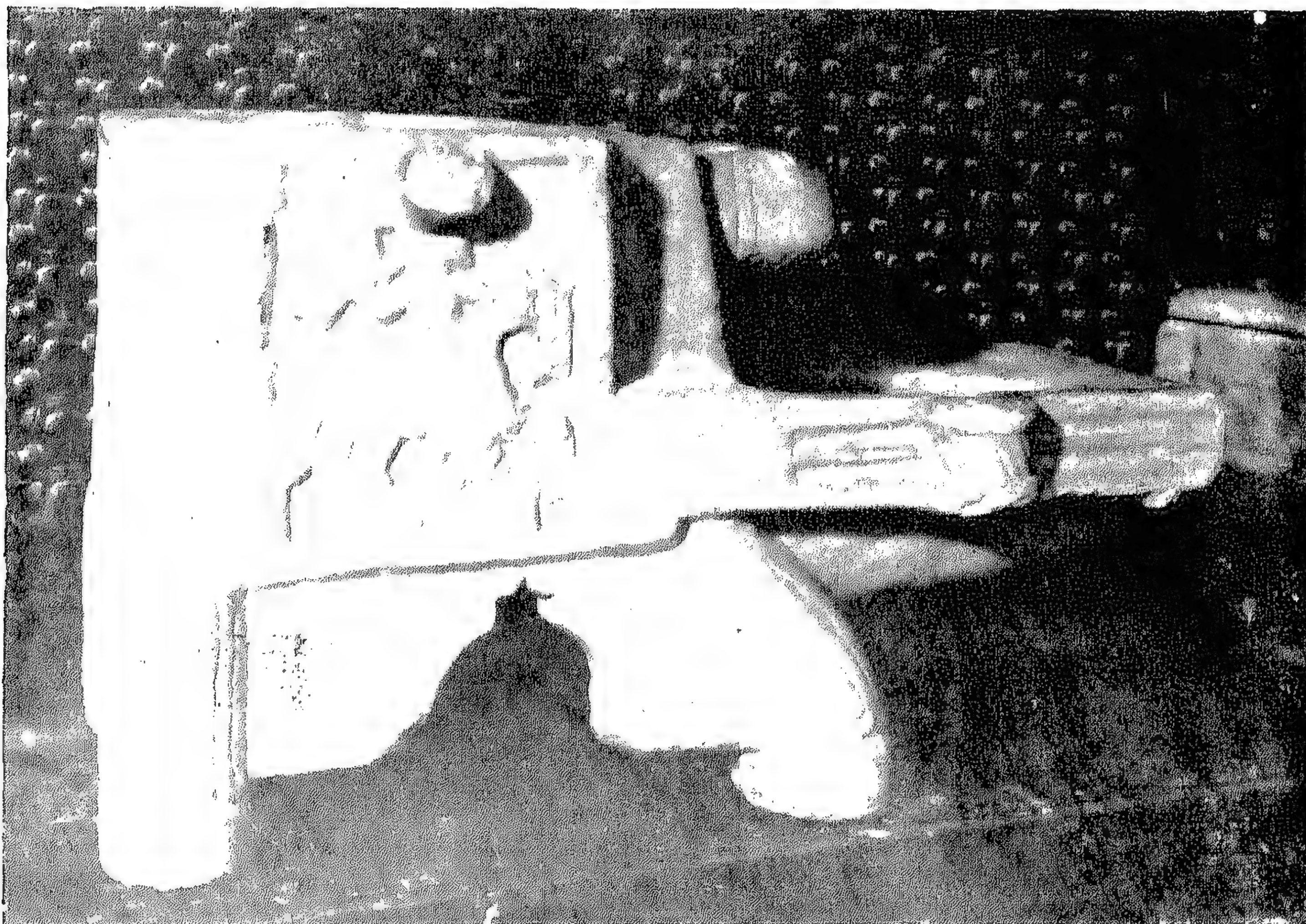
Pl. VI—Coptic Museum, inv. No. 3090



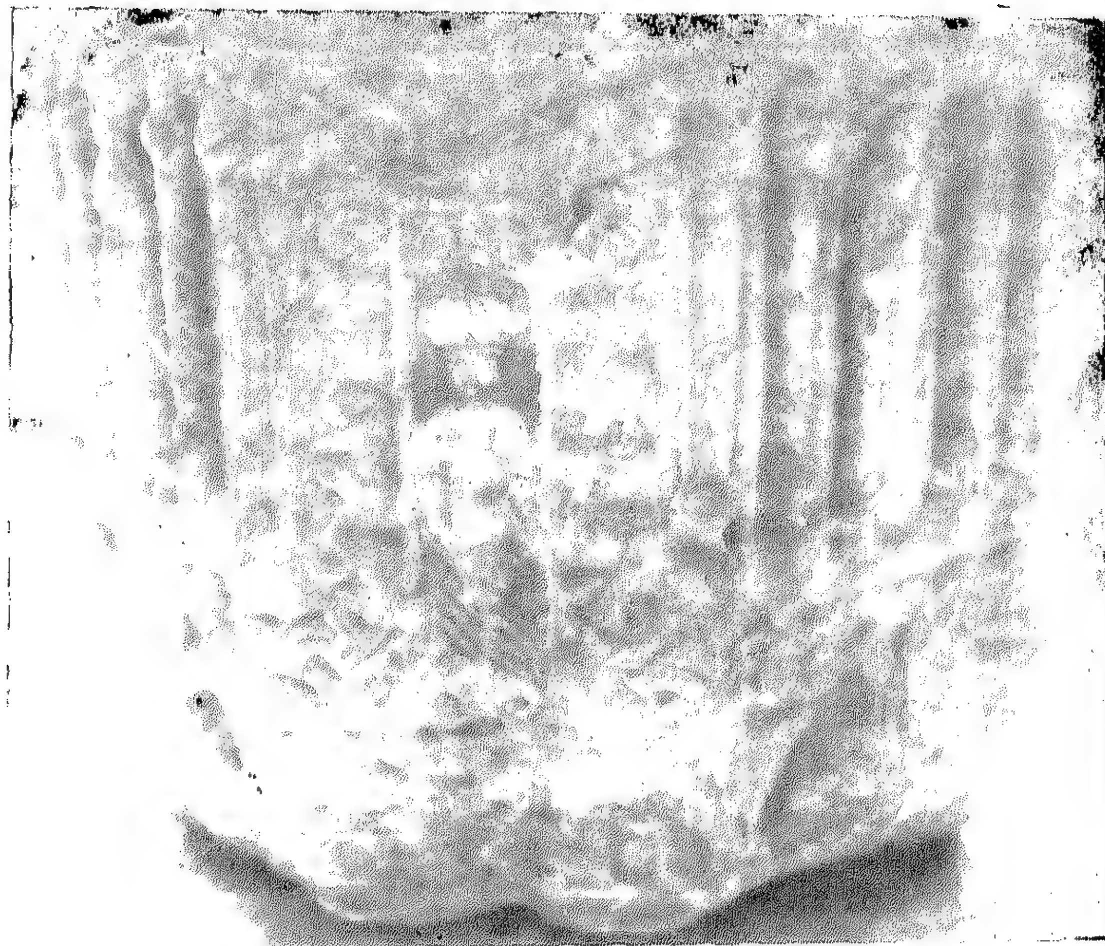
Pl. VII—Museum of Islamic Art, inv. No. 104



Pl. IV—Coptic Museum inv. No. 3775



Pl. V—Coptic Museum inv. No. 3776



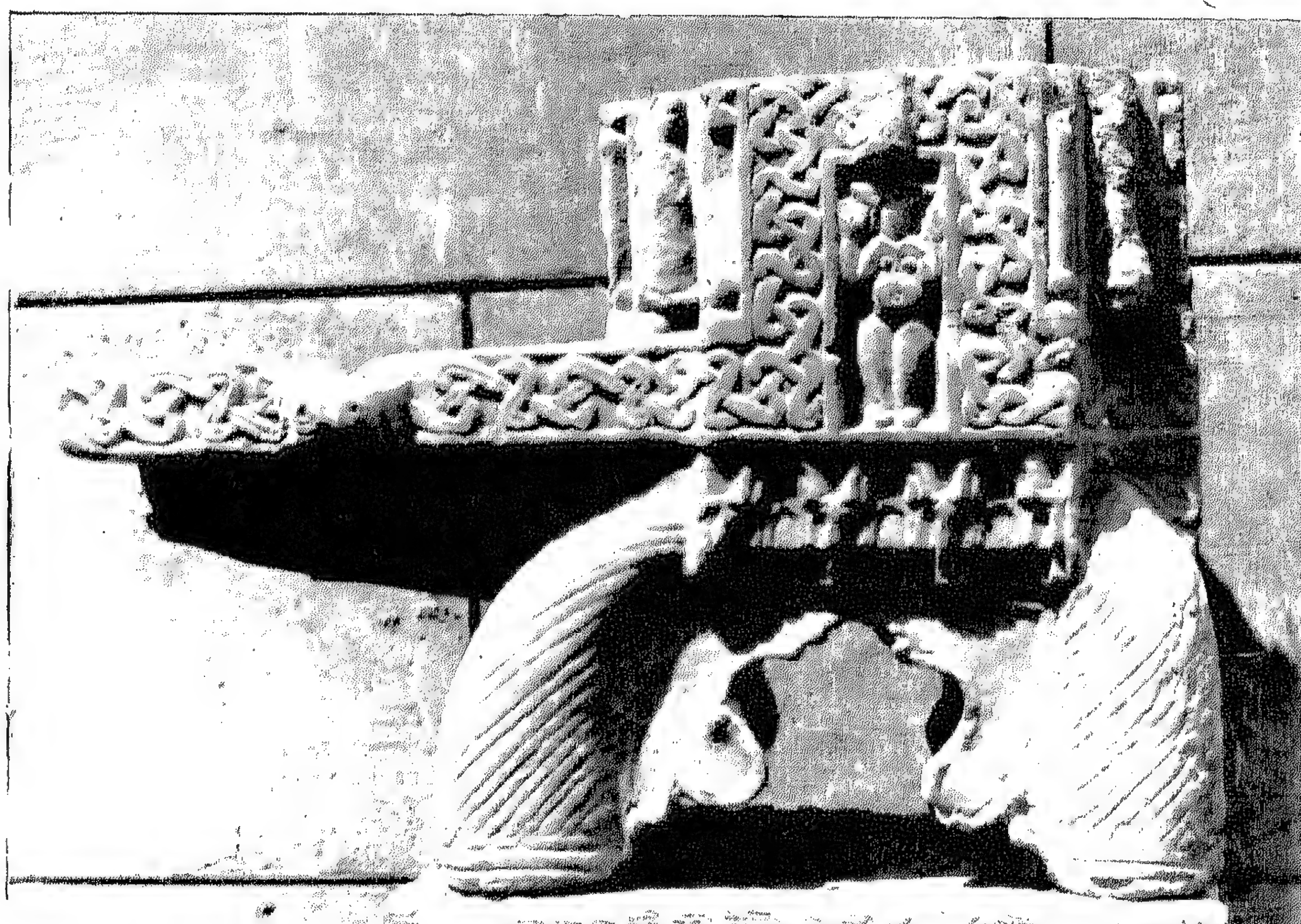
Pl II B—Museum of Islamic Art inv. No. 6410



Pl. III—Museum of Islamic Art inv. No. 4328



Pl II A—Museum of Islamic Art inv. No. 6410



Pl. I—Coptic Museum inv. No. 3775

6. This type of arch which first appears in Samarra in al-Gawsaq al-Khāqāni occurs in Egypt on the Bab Zuwayla (*Index* No. 199 485/1092) and on the windows of the drum of the mausoleum of Badr al-Gamāli (*Index* No. 511, 487/1094) and the mashad of Sayyida Ruqaya (*Index* No. 273, 527/1133). It occurs also on the drum of the Ottoman mosque of Sinan in Būlāq (*Index* No. 349, 979/1571).

7. Yaḥia al-Shabihi (*Index* No. 285 C. 545/1150) is the last extant Fatimid dome.

8. For example, keel arches at the Azhar Mosque (*Index* No. 97) dating from al-Āmir's restoration C. 519/1125 and stilted domes such as that of Sayyida Ruqayya 527/1133 and that of Yaḥiya al-Shabihi 545/1150.

9. Earliest extant loops occur on the dome of Tātar al-Higāziyya (*Index* No. 36 348-761/ 1348-1360) and twisted ribbing on the domes of Ulgāy al-Yūsufi (*Index* No. 131 774/ 1373) and Āytamush al-Bagāsi (*Index* No. 250, 785/1383).

10. The Islamic Museum Inventory Nos. 6410, 4328 and in The Coptic Museum an extremely elaborate *kilga*, (Inventory No. 3775).

11. There are three of this kind, one in the Islamic Art Museum Inventory No. 14097, one in the Coptic Museum Inventory No. 3776, and another in the director's room of the Coptic Museum.

12. Islamic Museum Cairo, (Inventory Nos. 104, 105 respectively.)

13. Occasionally one or two heads of gazelles. Bosses with lion heads rarely appear on the sides.

14. Perhaps of Sassanian origin, it appears also in Ummayyad Spain. An ivory piece in the Islamic Museum (Inventory No. 15622) showing a ruler with two lions below his feet, was ascribed to the Fatimid Period in the *Catalogue of the Exhibition of Islamic Art in Egypt* 969-1517 p. 45 pl. 5a.

15. Published in the *Catalogue of the Exhibition of Islamic Art in Egypt* 969-1517 pp. 199-200.

16. Gayer Anderson Museum in Cairo (Inventory No. 32).

17. Basil Gray, *Persian Painting* (Skira, Geneve, 1961) 38-39. Kalila wa Dimna: Tabriz, 13-601374. folio II verso, Istambul, Bibliothéque de l'Université Palais Yildis F. 1422.

18. A unique *kilga* in the Coptic Museum bears a lion, a gazelle and crosses on three sides, Pls. XIII A, B. (the kilga bears no number and is located in the inner courtyard of the Museum).

19. But according to endowment deads, mosques and madrasas had water jars placed in a recess behind a wooden screen, with an air-shaft above, the whole called mazmala located in the entrance corridor of the building. In every living unit, however, there was a recess for water jars called *bayt azyar* in the entrance vestibule of the unit.

date : "five hundred seventy or ninety" *Hijra* /1175-1194 A.D. (15). *Kufi* continued to be used in the Ayyubid Period for Qur'anic inscriptions on objects and probably votive inscriptions also. Dr. Abd al-Ra'uf Ali Yusuf justly remarks that the votive formula *al-ʿizz al-da-im* (everlasting glory) which appears in *kūfi* on *kilgas* does not become common until the Ayyubid Period. Besides the votive formulae a repeated *al—mulk* /power (to understand *al-Mulk li'Allah*/ Power is *God's*) or al-*yumn* / prosperity, both in *kūfi* occur on *kilgas* also.

From the architectural elements as well as the figural representations is inclined to believe that the extant *kilgas* range from the Fatimid to the late Mamluk Period (perhaps some are even Ottoman). those bearing fantastic animals probably date from the Fatimid Period. Figural representations disappear, though not completely, in 14th-century Cairo and are replaced by foliate designs and archways bearing scalloped conches (16) PL.XII.

Kilgas are typically Cairene objects which are not found elsewhere. Although a comparatively large number has reached us, in view of the scarcity of marble in the medieval period these must have been costly items (even the plain ones), ordered by wealthy people. They were probably used in reception rooms as well as in private apartments and *hammams*, those bearing nudes probably intended for the latter.

A miniature (though from Tabriz) (17) shows a jar evidently for water, on a square stand in a recess in a bedroom. However, the four sides of *kilgas* are equally decorated which suggests that they were meant to be seen from every angle. In any case, *kilgas* were more likely intended for secular buildings than for religious ones and used by both Copts andMuslims (18). Perhaps later, in the Ottoman Period, extant ones were used in mosques, hence the obliterated figural representations (19).

— In spite of all we know about kilgas. there is much more to be discovered.

NOTES

Index is for the *Index to Muhammedan Monument in Cairo* : *appearing on the special* 1:5000 *maps of Cairo* (Survey of Egypt 1951).

1. According to Dr. Husayn Mugib al-Miṣri, the word *kilga* is a colloquial word particular to Egypt unknown elsewhere. It is composed of *kil* : clay, silt or mud and the word *gah* : place ; both words are Turkish of Persian origin. *Kilga* refers to a place where mud accumulates therfore the *zir*. However, it is used to designate both the *zir* and its stand. The word *kilga* does not appear in historical sources, but Arab historians very rarely mention what was of common use. For *kil* and *gah*, Muḥammad 'Ali al-Unsi al-Bayrūti's Turkish-Arabic dictionary, *al-darari al-lami'at fi muntakhabat al-lughat*, written in 1320/1902 pp. 464, 193 also Muḥammad Althoungi's Persian Arabic, Golden dictionery (Beirut) pp. 507, 225.

2. Several methods were used for purifying the water ; the most common was by dropping apricot pits in the *zir*.

3. There is a variety of stone jar-stands in the Coptic Museum of different shapes, either plain or poorly carved.

4. Historical sources relate that for special occasions, eg. the opening of a religious construction, fountains were filled with sweetened lemon juice and offered to the guests in *tasas*/bowls. *Tasas* were used for drinking water, Ibn Abi al-Surur, (d. 1087/1677), *al-qawl al-muqtadab* (Cairo 1962) p. 65, perhaps ladles were used also.

5. Islamic Art Museum Cairo, two tiny marble ones : Inventory Nos. 18672, 18674 and two light green glazed pottery ones, Inventory Nos. 18680, 18681.

However, the most important element for dating a number of *kilgas* is the stalactites. Stalactites on *kilǧas* are invariably angular. The earliest extant angular stalactites on a Cairene monument, are those on the Aqmar Mosque (index no. 33) 519/1125 and those of the transitional zone of the dome over the *mihrab* of Yahiya al-Shabihi 545/1150 (7) However, angular forms and profiles must have evolved in the late Fatimid Period since all Ayyubid alveoles and stalactites are angular (8).

Other decorative elements such as plaiting, beading, chevrons, and interlacing mouldings are also used on *kilǧas*. Chevrons are usually found on the inclined surface between the square part and the projecting basin indicating the trickling of the water from one part to the other. Foliate decoration is extremely rare.

The heavy bulging legs are often ribbed. The ribs form loops at their bases. A richly decorated *kilǧa* in the Coptic Museum (Inv. No. 3775) even has twisted ribbing on the legs. Ribbing is common on Cairene domes throughout the Islamic Period as well as on domes of *minbars* and other finials. However, loops at the base of the ribs appear on domes in the mid-14th century, and twisted ribbing occurs on only two domes dating from the late Bahri Mamluk Period (9).

The figural and animal representations:

Figures are usually placed on the corners, occasionally on the sides. Many have been obliterated, probably when *kilǧas* changed place or ownership. The figures are nudes, guards, riders and orant worshippers.

Nudes and guards are often found on the same *kilǧa*, the nudes on the front corners towards the projecting basin or inside the archway hands raised, and the guards on the rear side, holding their swords pointed downwards with both hands, which suggests a well-guarded harem(10) PLS. II A, B, xIII, xIV. The mounted figure (11) PL.V, is probably an emir leaving for the hunt with a falcon on his arm. There are only two *kilgas* with gazelles and one with heads of gazelles. There are no court scenes, games, dancers, musicians or revelling scenes represented on *kilgas*

The worshippers are naked seated figures with hands raised, a non-Muslim worshipping position. A *kilga* in the Coptic Museum (Inv. No. 3090) PL.VI, bears this type of figure. Two are wearing *qalansuwas*/a pointed cap, and each of the two others carries a cross on his head. Neither the cap nor the seated position is Coptic, but the position of the hands can be. Also Coptic are the two fishes on the rim of the basin.

The fantastic animals are harpies, eagles, winged felines, and strange looking winged creatures. Two *kilgas* in the Islamic Art Museum Cairo bear two adossed winged felines looking back at each other. Another *kilga* bears two adossed harpies (12). PL. VII, VIII. The occurence of fantastic animals on various Fatimid and Ayyubid objects was probably not merely decorative, but of a rather remote fetishistic origin similar to such votive inscriptions as *baraka kāmila, al-ʿizz al-dāim*, (Perfect blessing - everlasting glory).

Above the opening between the two section there are usually one or two projecting rather worn heads of lions or felines (13). It is strange indeed that in Islamic art lions and felines are often connected with water, in particular with fountains, while the dislike of these animals for water is well known. A plausible suggestion might be that this is intended to show these fierce animals subdued, similar to representations of lions carrying the ruler's throne or under his feet (14). There is one *kilga* in the Islamic Museum, (Inv. No. 2671) PL. IX, which has carved out lion heads for legs and another (Inv. No. 4328) PL. X, lions couchant.

Inscriptions and dating :

Inscriptions on *kilgas* are extremely rare. These are invariably in *kufi* and run around the rim of the projecting basin and the top of the square section. *A kilga* in the Islamic Art Museum Cairo (Inv. No. 4328). PL. XI, bears the traditional votive formulae and part of a

CLEAR FRESH WATER IN MEDIEVAL CAIRENE HOUSES

By

Laila Ali Ibrahim

The curiously-shaped marble objects now known as *Kilag* or *kilgat* (singular *kilga*) (1) were used as jar stands and at the same time as basins for clear fresh water.

The type of water jar intended for these stands was probably the unglazed pottery jar commonly known as *zir* (plural *azyar*). It is often mentioned in historical sources as well as in medieval *waqf* documents and is still in use in villages all over Egypt. It has a rounded or pointed bottom and is placed on a stand of wood, stone, or other material. Since the *zir* is low-fire *porous* unglazed pottery, it cools the water inside it by evaporation. It also provides clear drinking water. The water which filters through its bottom is collected in a recipient placed beneath it. This was particularly important during the Nile flood in the summer time in Egypt (2).

A *kilga* is carved out of a single block of marble (probably sawn Roman columns) (3). It consists of two sections: a square part with chamfered corners which supports the *zir*, and a slightly elongated projecting basin in front, the bottom of which is slightly lower than the square part. An opening connects the two sections: thus the water which filters from the bottom of the *zir* reaches the projecting basin where marks of wear by *tasa*(pl. tasat) bowls still show (4). The square part stands on four bulging legs. The size of *kilǧas* varies, but there seem to be two more or less standard sizes. For the large size the normal height of the square part is between 40-50 cm, width 35-40 cm; the projection of the basin is either the same or a few centimeters less than its width which is about 30-35 cm. But the opening for the *zir* is almost the same (29-32 cm) on all large *kilgas*. This suggests that the *zir* which fitted in was the standard type still in use at the present time. The smaller size *kilgas* are less elaborate. There are even tiny glazed pottery ones, most probably toys (5).

The decoration;

The carved decoration on *kilǧas* is particularly interesting in that it consists of architectural elements and a few figural representations. Inscriptions are extremely rare. A more detailed study of the different elements may help to date these curious objects.

The square, or rarely octagonal, part was presumably intended to represent a construction-a house, a *qa--a*, a *hammam*, - hence the architectural elements. The two sides usually represent an *archway* (of various types). Less elaborate *kīlǧas* have a column on the side instead, or merely an interlacing moulding. The arch is usually flanked by one or two engaged columns. Columns are also used on the chamfered corners and on the rear panels, and their capitals are invariably bell-shaped. The front of the basin is usually rectangular (occasionally semi-circular) and its interior is rounded, with small semi-circles inside the front corners similar to those on fountains. The opening between the two sections as well as between the legs is always a tricusped arch.

The chamfered corners bear either a figure or, more often, a lobed Samarra arch (6). The latter is a common decorative element used for upper windows and niches from the Fatimid period to the early Ottoman Period.

CONTENTS

FOREWORD

Issuing an Islamic review was a vague idea that appeared in the last eight years, without any practical steps, till in 1978, I argued the matter with Mr. Abd el Raouf Ali Youssef Director of the Museum of Islamic Art. We agreed to issue it under the title of "Islamic Archaeological Studies". Mr. Victor Girgis acting as President of the Organization at that time, accepted, and thus we began to prepare for the first issue.

As the 75 th anniversary of the Museum falls with the same year I found it suitable to concecrate a part of this volume to the history of the Museum and its personnel.

Then I preferred to issue this part separately as supplement No. I.

Thanks to all who participates in this supplement by any material or information.

The Review of Islamic Archaeological Studies" deals with all that concerns Islamic history as well as archaeology in its wide concept (i.e. Excavations. conservation, restoration, etc . . .)

Thus all who are excavating in Egypt are obliged to present their reports to this periodical. Consequently studies relating to this period are welcomed.

I wish all success and continuity to this periodical and thanks to all who contributes in.

Cairo 3 / 1 / 1979.

Dr. DIA' ABOU GHAZI
Directress General of Museums Service

Editorial Board

Correspondence Should be Sent to the Secretary :
Museum of Islamic Art
Ahmed Maher Square, Bab al- Khalq
Cairo — Egypt

ARAB REPUBLIC OF EGYPT
EGYPTIAN ORGANISATION OF ANTIQUITIES
MUSEUMS SERVICE

Islamic Archaeological Studies

VOL. 1, 1978



CAIRO
General Organization
for Government Printing Offices
1982

ARAB REPUBLIC OF EGYPT
EGYPTIAN ORGANISATION OF ANTIQUITIES
MUSEUMS SERVICE

Islamic Archaeological Studies

VOL. 1, 1978



CAIRO
General Organization
for Government Printing Offices
1982